جامعة المنيا
كلية الدراسات العربية
قسم البلاغة والنقد
والأدب المقارن

في آفاق الأدب المقارن

تأريخ وتأصيل وتأثير

الدكتور

السيد حسونة

١٤١٦هـ

((الإهـــــداء))

إلى لحنى الذى أعشقه .. ونشيدى الذى أظل أردده ..
وفى كل مقام أذكره .... إلى أمى وروحى وحياتى ...
وبهجة أنسى ومناة .. فى الحاضر والآتى .

أهدى إليها هذا الكتاب ... لعله يكون ذخرا
لى عند رب الأرباب .....

ابنك
سيد

مقـــدمـــة

يعتبر الأدب المقارن فرع من الدراسات الأدبية حديث النشأة لم يعرف في أوربا الا في القرن التاسع عشر ، وقد ظهر كرد فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الغربية.

وانتقل الأدب المقارن إلى مجال الدراسات الأكاديمية في مصر في النصف الأول من القرن العشرين ، وبدأت دراساته والبحوث التي تكتب فيه باللغة العربية تنتشر وتتوسع في السنوات الأخيرة . والأهم من هذا أنه قد خصص له قسم خاص بكلية دار العلوم والكليات التي نسجت على منوالها كالدراسات العربية بجامعة المنيا والفيوم وهو قسم " البلاغة والنقد والأدب المقارن برغبة أصيلة منها لتخريج دارس للأدب المقارن يكون وسيطا بين الشعوب ومصلحا لذات بينها ولا تنحصر مهمته في دراسة أدب امته فقط ، أو حتى في دراسة العلاقة المتبادلة بين أدبين بل يهتم بالحركات والأنماط السائدة التي تنسحب على عدة آداب مختلفة .

ومما لا شك فيه أن الدارس المسلم يجب أن يكون عالمي الوجهة. ألسنا أتباع النبي الذي ينتمي إلى العالم أجمع ، والذي أرسل للناس كافة ؟

ولهذا فإنني لا أعرف إلا طريقة واحدة يصبح الباحث فيها مصريا حتى النخاع وهي أن يمتلك بكل قواه روح أمته الإسلامية وأن يغذيها بكل ما هو فريد ومتميز في روح الأمم الأخرى سواء منها الامم الصديقة أو العدوة.

ذلك ليزيح العزلة المضروبة عليه من العالم الغربي وبخاصة الذين يريدون منهم تشويه صورة الباحث العربي المسلم.

لذا كان من أعظم مزايا الأدب المقارن أنه يحارب العزلة الزائفة لتاريخ أدبنا العربي، ولعل ذلك ما يحفزكم على دراسة هذا العلم بجد ونشاط.

أما منهج الكتاب فجاء على قسمين الأول: نظري: يحدثنا فيه عن مفهوم الأدب المقارن — وهو مفهوم لا وجود ثابت له حتى الآن وناقشنا فيه كذلك القضايا التي ثارت في ميدان الدراسات الغربية بشيء من الإيجاز.

أما القسم الثاني التطبيقي — فهو يهتم بتطبيق المبادئ النظرية للدراسة على الأدب العربي في تأثيره وتأثره بالآداب الأخرى وبخاصة الأدب الفارسي والأدب الأوربي.

وليست هذه مجرد نزعة قومية في ميدان علم يعلو بحكم وضعه على القوميات ولكنها محاولة لتطبيق الأسس النظرية لهذا العلم على الأدب العربي مثلما طبقه الغربيون على آدابهم.

فإنه لا غنى للفكر العربي أن يأخذ من كل مصدر، وأن ينهب من كنوزه لكل محتاج فالعلم والفن والأدب لا وطن لها، بل إن وطنها هو الإنسانية جمعاء. وإنني إذ أسهم بجهدي المحدود في ميدان الأدب المقارن — أعتز بأن ألقي هذه المحاضرات على طلاب السنة النهائية — والذين آمل أن أراهم نماذج تهدي الحيارى وتقود البشرية، وتلم الشمل المشتت ولا ريب أنكم جديرون بذلك، فأنتم نور هذا العالم.

دكتور / سيد حسونة

القسم الأول

نظرية الأدب المقارن

تعريف

الأدب المقارن :

هو ذلك الفرع من الدراسات الأدبية الذي يعنى بدراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الأخرى الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها ، ويهتم على وجه الخصوص بجوانب التأثير والتأثر المتبادلة بين الأدب القومي والآداب الأجنبية.

والمقصود بالأدب القومي هو أدب الأمة التي ينتمي إليها الباحث في الأدب المقارن .

ويبرز هذا التعريف عدة حقائق توضح مفهوم هذا العلم .

وهذه الحقائق هي :

الأولى : أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط بين أدبين مختلفين أو أكثر. ولذلك يخرج من ميدان الدراسة ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدروا لهذا النوع من الدراسة، ومن عقد موازنات بين أدباء في داخل الأدب القومي الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا كالموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي. لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية أحيانا لا تتعدى نطاق الأدب الواحد[1]

الثانية : أن اختلاف اللغة عنصر ضروري لقيام وجه للمقارنة بين أدبين أو أكثر. ولذلك فلا يدخل في نطاق الأدب المقارن ما يمكن أن يقع تحت الدرس من فروق وتشابهات بين القصة المصرية والقصة السورية أو بين الشعر الفلسطيني والشعر الجزائري مثلا.

الثالثة : أن الموضوع الجوهري للأدب المقارن — في رأي أغلب علماء ذلك الفرع من الدراسة الأدبية — هو رصد ظواهر التأثير والتأثر بين الآداب العالمية. أي أن المقارنة لا تتم إلا في حالة ثبوت انتقال أثر من أديب (مؤثر) إلى أديب آخر (متأثر)، مع تحقيق شرط اختلاف القومية واللغة.

ولذلك لا يعد من موضوعات الأدب المقارن ما يعقد من موازنات بين كتّاب من آداب مختلفة قامت بينهم مشابهات " ولكن لم تقم " صلات تاريخية أدت إلى أن يتأثر بعضهم بالبعض الآخر.

---

(١) يذهب الناقد الامريكي رنيه ويليك الى عكس هذا الرأي، ولا يرى فرقا بين دراسة تأثير شكسبير في الأدب الانجليزي وتأثير شكسبير في الأدب الفرنسي انظر مفاهيم نقدية : ترجمة محمد عصفور سنة ١٩٨٧ عالم المعرفة.

فالموازنة بين الشاعر الإنجليزي " ميلتون " وبين أبي العلاء المعري على أساس أن كلا منهما كان مكفوف البصر وأنتج أدبا وهو خاضع لهذه العاهة ، وأن لكل منهما على وجه الخصوص آراء دينية خاصة ليست من الأدب المقارن لا في منهجه ولا في موضوعه لأن كلا منهما لم يعرف الآخر ولم يتأثر به فتشابه آرائهما وظروفهما لا يكفي لقيام المقارنة المطلوبة ، لأن الهدف من الدراسات المقارنة هو تحقيق حدوث صلات التأثير والتأثر عن طريق تاريخي ، وبحث كيفية انتقال التأثير من أديب إلى آخر في لغة أخرى وإثبات ذلك .

نشأة الأدب المقارن

لا نكاد نجد أثر الدراسة المقارنة للأدب في العصور القديمة بدءا من الإغريق الذين لم تؤهلهم حياتهم للدراسة المقارنة لأنهم عاشوا في عالم مغلق معتبرين كل الشعوب التي تقع خارجهم شعوبا بربرية (١)

ثم شهد عصر الأمبراطورية الرومانية تطورا يوحي بوعي حقيقي لدى الرومان بالدرس المقارن للأدب ففي كتاب " تاكيتوس " مسمى " حوار عن الخطباء " على سبيل المثال نوجد مقارنة دقيقة ومفصلة بين الخطباء والإغريق والرومان ، ويناقش " ماكروبوس " تقليد ترجيل لشعراء الإغريق .

ولكن ذلك لم يكن يعني وجود علم خاص يحمل اسم الأدب المقارن وانما كانت المقارنة تأتي عرضا في ثنايا التاريخ الادبي دون أن توجه منهجيا .

---

(١) مفاهيم نقدية : رينيه ويلك ترجمة د.محمد عصفور ص٣١٩

والواقع يؤكد أن دراسة الأدب المقارن بالشكل المنهجي الدقيق هي دراسة حديثة بالقياس إلى فروع الدراسة الأدبية الأخرى.

ففي انجلترا كتب تشارلز ديون سنة ١٨٢٨ م. دراسة مطولة عن الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر استخدم فيها منهجا مقارنا لعدة آداب حديثة واستقر مصطلح الأدب المقارن في فرنسا بعد أن استخدمه الناقد الكبير سانت بيف في إحدى مقالاته ١٩٦٨

أما ألمانيا فقد شاع فيها فكرة المقارنة منذ أواخر القرن الثامن عشر، كعلم التشريح المقارن والنحو المقارن ثم ظهرت فيها مجلة متخصصة تحمل اسم " الأدب المقارن" استمرت من سنة ١٨٨٦ حتى سنة ١٩٢٠ م. ويتخطى الأدب المقارن أوربا إلى أمريكا ويؤسسان معا الرابطة العالمية للأدب المقارن سنة ١٩٥٤ والتي عقدت مؤتمرها الأول في البندقية سنة ١٩٥٥ م(١)

تاريخ الأدب المقارن في مصر :

ظهرت فكرة الأدب المقارن في مصر عند رفاعة الطهطاوي بسبب تأثره بمنهج الثقافة الفرنسية التي نهل منها منذ سفره الى باريس في عام ١٨٢٦ كمرافق وإمام للبعثة المصرية. وقد أثبت آراءه في كتابه المعروف " تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

وبسبب ظروف اغترابه واختلاطه بالثقافة الفرنسية فقد غلبت عليه المقارنة والموازنة في معالجته لموضوعات الأدب وظواهره المتعددة وذلك بين الأدبين العربي والفرنسي. وارتبط بذلك نقده لبعض الاتجاهات في الأدبين او مفاضلته بين اتجاهات كل من الأدبين او شرحه للأسباب التي دفعت أحد الأدبين لأن يسلك الطريق الذي سلكه أو تصحيحه

(١) مصطلح الأدب المقارن رينيه ويلك.

للآراء الخاطئة حول قضايا الأدب واللغة (١)

وهو يلاحظ بعض الظواهر العامة في الأدبين العربي والفرنسي مثل طبيعة الغزل في كل منهما ، أو تقارب مزاج الفرنسيين مع مزاج العرب في الشعر العربي ، أو خصائص الأسلوب وموسيقى الشعر في كل من اللغتين العربية والفرنسية .

وأكد رفاعة أن الباحث الذي يريد النجاح في هذا اللون من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالا مباشرا بالثقافة الأجنبية وأن يعيشها في بيئتها الأصلية .

ثم يأتي علي مبارك فيتابع منهاج الموازنات الذي سبق إليه رفاعة الطهطاوي ، ويضع علي مبارك كتابه (علم الدين) ويقول في مقدمته أن الطريقة التي سار عليها تكثر من المقابلة والموازنة ، وأنه يطالب القراء كلما أرادوا نقد الأمور أن يعملوا على (مقارنتها والموازنة بينهما) ثم يضيف أن هدفه في كتابه هذا هو المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية) (٢) .

وهذا يؤكد أنه التزم بكثير من مبادئ علم الأدب المقارن في الربط بين آداب الأمم المختلفة بغرض إبراز المميزات النسبية في كل منها .

ويتجلى تطبيقه لهذه المبادئ في أحد فصول الكتاب السابق والذي خصصه للمقارنة بين فن المسرح في فرنسا . وهو إن كان غرضه الوصول إلى اصلاح أحوال المسرح في مصر إلا أن المنهج الذي اتبعه ينبئ بروح من الفهم الجيد لجدوى الدراسة المقارنة ويعالج القضايا بحس نقدي مقارن .

---

(١) تاريخ الأدب المقارن في مصر عطية عامر ، فصول المجلد الثالث ـ العدد الرابع ص ١٤ .

(٢) المرجع السابق .

وفى القرن العشرين - ومع التوسع فى إرسال البعثات العلمية إلى أوربا - بدأ جيل جديد فى مصر من دارسى الأدب المقارن يرسى أسس منهجه القائم على الموازنة والمقارنة فى كتاب (مقدمة لدراسة بلاغة العرب) الذى تعرض فيه صاحبه للنقد الأدبى فى فرنسا ثم للنقد الأدبى عند العرب مقارنا بينهما من حيث مظاهر النشأة والخصائص وعوامل التطور(١)

وقد حظيت الحياة الأدبية فى مصر بنشاط وافر لاشك فيه بظهور المجلات الأدبية المتخصصة كمجلة الرسالة التى نشر فيها " فخرى أبو السعود " فى عامى ١٩٣٥ ، و ١٩٣٦ سلسلة من المقالات المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى ، ساهمت مساهمة فعالة فى إثراء الحياة الأدبية فى مصر وعملت على إرساء فكرة الأدب المقارن فى أذهان الأدباء والمفكرين .

وتتابعت دراسات الباحثين الجادين من أمثال محمد هلال وأنور لوقا وعبد الحكيم حسان وغيرهم ، الأمر الذى جعل لدراسة الأدب المقارن فى مصر مكانة مؤكدة .

الأدب المقارن

بين فروع الدراسات الأدبية

الأدب المقارن والنقد الأدبي :

ليس من شك في أن تناول أدب أمة ما من خلال الرؤية الواسعة الرحبة التي تتيحها دراسات الأدب المقارن تعد شيئا مختلفا عن التناول الضيق الذي يقتصر على تراث الأدب الواحد ، وعلى أساس أن رؤية المتشابهات تؤدي إلى اظهار الفروق وخلق القيمة النسبية للأعمال الأدبية . وهذه هي القيمة الوحيدة التي يمكن تداولها في ميدان الأدب بأقل قدر من الاختلاف بين النقاد .

ومن ثم ففي ظل الدراسة المقارنة للآداب تصبح قدرة الناقد على التقييم أكثر مرونة وعمقا ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا : إن المنهج المقارن للدراسة الأدبية يساعد الناقد على اكتشاف جوانب من النص الأدبي ما كانت المناهج الأخرى لتكشفها أبدا . فكيف يمكن نقد ديوان أحمد زكي أبو شادي مثلا والوصول إلى جذور الإبداع عنده دون الرجوع إلى الأصول الإنجليزية التي تأثر بها ؟

ولذا فإنه لا ينبغي للناقد - حتى يفيد من الطاقات الواسعة للمقارنة - الوقوف عند رصد ظواهر التأثير والتأثر التي يشيع بين الدارسين أنها هي الهدف الوحيد من الدراسة المقارنة ، وإثبات حدوثها بالدلائل والشواهد والوصول إلى حقيقة الطرف المؤثر والطرف المتأثر ذلك أن طبيعة الإبداع الفني لا تجعل من التأثير المتبادل بين المبدعين

شيئا مرفوضا أو غير مشروع. ومن الخطأ أن يتصور المرء أن الجانب (المرسل) فى معادلة التأثر هو الجانب الأهم ، لأنه ليس هناك إبداع فنى ينم من فراغ أبدا ، ولا يبدأ الفنان من نقطة الصفر ، فلابد له من إطار من التأثر الفنى السابق .. فشكسبير أخذ عن بوكاتشيو وراسين أخذ عن يوربيدس ويوربيدس أخذ عن هوميروس الذى أخذ عن شعراء الشعب المجهولين فى اليونان القديم [1] . وهذا الإطار السلفى قد يكون هو الأكثر أهمية فى الدافع إلى الإبداع . وعلى حد قول نولفلين . بأن كل صورة تدين للصورة التى رسمت قبلها أكثر مما تدين للطبيعة ، والموسيقى لا يلقى بالا لتغريد البلابل ، بل إن اهتمامه ينصب على فن الموسيقى ذاته ، ولا يهتم الشاعر بصورة الأصيل بل بجمال أبيات الشعر ، والرسام لا يستلهم بالمناظر الطبيعية بل يعشق اللوحات الفنية ، فالفن يتميز بالذاتية والتوالد الذاتى والإنسياب الباطنى للمواصفات الفنية [2]

ومؤدى ذلك أن حدوث التأثير سواء من جانب الأدب القومى أو الآداب الأجنبية شئ يدخل فى طبيعة الفن عموما والأدب على وجه الخصوص . ومن ثم فان اكتشاف حدوث واقعة التأثير لا يكفى وحده لإثراء الباحث الأدبى ، وإنما الخطوة المجدية هى اكتشاف تطور فاعلية المادة التى انتقلت من أديب لآخر وكيف ولدت من جديد على يد هذا الآخر وصورتها بعد أن أعيد خلقها ، ومدى قيمتها فى زيادة فنية العمل الجديد .

وإذا سلمنا بما سلف فإنه مما يقلل من قيمة الدراسة المقارنة

(١) فن الادب توفيق الحكيم . ص ٢٨ .

(٢) فلسفة تاريخ الفن أرنولد هاوزر ترجمة رمزى عبده ص٣٩٥

اعتمادها على جانب واحد من علاقات التأثير ، فليس هناك جدوى من اهتمام الدارسين فى فرنسا للأدب المقارن — ومن أمثلتهم جويار بالأدب الفرنسى القومى بوصفه مؤثرا فحسب على الآداب الأخرى دون العكس . فمثل هذه النزعة تتنافى مع طبيعة الإبداع الأدبى الحقيقية إذ لامزية فى أن يكون أدب ما مؤثرا فى غيره ، لأن مصادر التأثير لا يشترط فيها أن تكون جليلة تنسب لها فضيلة كبرى ، فقد يأتى التأثير من مصادر لا تحظى بالاهتمام الكافى كالشعراء الشعبيين والتروبادر — الذين أثروا فى الآداب الأوربية أثرا قويا .

من ذلك يتضح بجلاء أن دراسة الأدب المقارن وثيقة الصلة بالنقد الأدبى ، وهى تعد من بعض الوجوه منهجا هاما من مناهج النقد فى دراسة الآثار الأدبية .

الأدب المقارن وتاريخ الأدب :

يعترض الدكتور غنيمى هلال على تسمية الأدب المقارن بهذا الاسم ، على أساس أن فى التسمية إضمارا . وكان الأولى أن يسمى التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن .

ولا شك أن إدخال لفظ التاريخ فى تسمية هذا الفرع من الدراسات الأدبية كما يرى الدكتور / غنيمى هلال — له ما يبرره ، لأنه من الثابت فى دراسات النقد الحديث أن الرؤية النقدية الصحيحة للعمل الأدبى لا يمكن أن تتم إلا من خلال الحقيقة التاريخية التى ظهر فيها هذا العمل ، ولا يمكن أبدا سلخ العمل الأدبى من الزمن

والنظر إليه مجردا . فمثل هذه النظرة — كما يقول أرنولد هاوزر تسقط من حسابها اعتبارات جمالية هامة مثل اعتبارات الطراز الفني والتى تسوغ وحدها قبول أشكال وألوان إجمالية لا يمكن استساغتها خارج الزمن والبيئة اللذين ظهرت فيهما .

ولا يعني هذا ، بالطبع أن تاريخ الأدب هو الأساس الأول والأخير فى نقد العمل الفنى أو الاستمتاع بالأثر الأدبى ولكنه يضيف إلى المتعة العاطفية متعة الفهم والتعليل .

ودارس الأدب المقارن لا يستغنى عن الرجوع إلى تاريخ الأدب فى كل أمة ليبحث فيه عن العوامل المشتركة أو الأعمال التى تبادلت التأثير والتأثر والصعوبة بالقياس إليه دائما هى أنه يضطر إلى التعمق فى دراسة عدة آداب اجنبية لا أدب واحد ، وهذا يتضمنه الاطلاع الكامل على تاريخ كل أدب يبغى دراسته ، ويقتضيه كذلك الإلمام باللغة التى كتب بها ، حتى ولو لم تكن لغة معاصرة .

— — — — — — — — — — — — —

الأدب المقارن والأدب العام

لم يكتف بعض الباحثين بالنتائج التى يصل إليها الأدب المقارن على خطورتها وأهميتها ، لأنها فى جملتها تابعة لدراسة الأدب القومى ، ورأوا أن الأدب المقارن يدرس فى الغالب علاقات ثنائية بين أدبية أو كتابين ، أو كاتبين ، أو طائفتين أو نحو ذلك ، فدراسته قاصرة على بحث الصلات بين قليل من الآداب .

ومن ثم فكروا فى تجاوز حدود الأدب المقارن الذى يخدم تاريخ أدب معين ، إلى دراسة الحقائق المشتركة فى الآداب الدولية كلها ، معتمدين فى دراستهم على الأدب القومى وبحوث الأدب المقارن

وهذا هو الأدب العام أو التاريخ العام للآداب فهو دراسة الحقائق الادبية والأفكار والمشاعر المشتركة بين عدة آداب ، مثل الحركات الفكرية والنزعات الإنسانية والمذاهب الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية .

فهذه الدراسة لا تقتصر على أدبين أو ثلاثة بل تتناول فى كل حركة أدبية كل الآداب التى تطورت فيها تلك الحركة بهدف جميع ما فرقته المناهج الأخرى .

أما فائدته فهى فهى استيعاب كل المؤثرات فى كل ظاهرة أدبية واستظهار الأسباب العامة لها هذا إلى اتجاهه الإنسانى وتقريبه بين الشعوب وتحقيق التفاهم بينها . وهناك باحثون آخرون يتوقعون وجود (الأدب العالمى) مثل (جوته) الألمانى وجوزيف تكسب) الفرنسى ، ويعنون بهذا أن الآداب العالمية سيتم توحدها

فى أدب واحد عالمى ينبعه نقد عالمى ويرى الدكتور خفاجى أن ذلك قد يبدو غير قريب الحدوث لأن لكل أدب جوانبه الذاتية وخصائصه الفكرية والتعبيرية التى يصعب معها التوحد فى آداب أمم أخرى (١)

إنها دعوة جديدة على كل حال ولكن تحقيقها لا يزال بعيد على رأى البعض ، ولكننى أرى أنه ربما يكون تحقيقها قريبا فى عصر (الذرة) الذى يلاحقنا بكل جديد والذى حوّل العالم إلى قرية صغيرة ، وكم أتمنى أن يكون لأمتنا دور فى عالمية الأدب وأن تخرج من جمودها الهادئ إلى النشاط المتسم دائما بالتيقظ لنهدى العالم بأدب ينبثق من أجل كتاب عرفته البشرية ... ويقولون متى هو؟ قل عسى أن يكون قريبا » .

– – – – – – – – – – – –

---

(١) الادب المقارن ص٢٠

ميدان الأدب المقارن

يقول فان تيجم إن دراسة الأدب المقارن تعني وصف انتقال شيء أدبي إلى خارج حدوده اللغوية، ومن هذا القول يمكن أن ندرك أن ميدان الأدب المقارن يتحدد في :

أولا : الموضوعات المتبادلة والقضايا التي انتقلت :

وهي الأجناس الأدبية والقوالب الفنية التي يستعملها الكاتب في معالجة موضوعاته كالملحمة والمسرحية والقصة ... الخ .

٢ - الأشكال والصور الفنية كالعروض والقافية وصور الأسلوب التي ينقل بها الكاتب أفكاره فقد تأثر الأدب الفارسي بعروض الشعر العربي وقوافيه ، كما تأثر بصورة الأسلوب العربي فيما اقتبس من الأجناس كالقصيدة الغنائية والمقامة والرسائل وغير ذلك .

وتأثر شعر (التروبادور) الأوربي في العصور الوسطى بنظام الموشحات والأزجال في الأندلس ، كما تأثر بمضمون الشعر العربي فظهر ذلك في الشعر الأوربي مثل (الرقيب أو الواشي أو العاذل) ومثل تولد الحب من أول نظرة ونحو ذلك [1] .

٣ - الموضوعات الأدبية مثل (كليوباترا في الأدب الإنجليزي والفرنسي (الحب العذري) في الأدبين العربي والفارسي .

٤ - الحركات والمذاهب الأدبية مثل الرومانتيكية والواقعية ، ونحو ذلك من التيارات الفكرية .

---

(١) انظر : الادب المقارن محمد غنيمي هلال ٢٦٥ .

ثانياً : دراسة جوانب انتقال هذه الموضوعات والتيارات

بعوامل هذا الاقتباس والتأثير وملابساته سواء كان من ناحية (المرسل) أو (الآخذ) أو الوسيط.

فهو يحقق عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة بواسطة الكتب التي لها تأثير كبير في إثبات الصلات الأدبية. ومن ناحية (المرسل) يدرس تأثير كاتب في أمة أخرى كتأثير (موبسان الفرنسي في القصة المصرية القصيرة) ومن ناحية (الآخذ) يعنى بدراسة (المصادر) التي استمد منها أديبه في لغة أخرى. وقد يكون تأثره عن طريق اللقاء والمحادثة أو القراءة والاطلاع.

هذه صورة مجملة لميدان الأدب المقارن، وهو ميدان متعدد الجوانب متشعب الفروع. ومن هذا الإجمال نأخذ في دراسته بشيء من التفصيل.

- - - - - - - - - - - - - - -

المقارنــــة
كأســاس لدراســة الأدب المقارن

إن قيم الأشياء يمكن تحديدها بشكل أفضل بمقارنتها بغيرها ولذلك لم يكن غريبا أن ت. س إليوت قال إن التحليل والمقارنة هما أهم أدوات النقد ، إيمانا منه أن أى نص أدبى يمكن النظر إليه من مستويين من العلاقات : مستوى العلاقات الداخلي ومستوى العلاقات الخارجية.
والواقع أن هذه الفكرة البسيطة عن المقارنة وجدواها ليست شيئا جديدا فى الفكر الأدبى ، بل إنها تمثل رؤية تقليدية عند النقاد وغيرهم ومع ذلك ففى إطار دراسات الأدب المقارن تنتج المقارنة فاعليتها على الأسس التالية :

أولا : إن الأدب داخل كل لغة لا ينبع من واقع محلى بحت ومن ثم فهو ليس نتاجا مباشرا فحسب للجنس والبيئة والزمن بل إنه يمثل نظاما كليا ثابتا متكرر الوجود داخل كل الآداب القومية المختلفة وإذا كان وجهه المحلى ظاهرا جليا فإن وجهه الكلى يتكشف من خلال الدراسة المقارنة.

والأدب باعتباره نظاما كليا يتضمن القدرة على التطور والنمو من خلال أنساق تستقبل إلى حد ما عن أية بنية محلية معينة ومن ثم فإن تأثير هذه الأنساق — سواء على المستوى الفردى أو مستوى الظواهر — يجعل عملية المقارنة بين الأدب المتأثر والأدب المؤثر ضرورة لابد منها وإلا كانت قراءة الأدب تتسم بالضحالة والقصور .

ثانيا : إن الممارسة الفنية بطبيعتها تنتمي إلى إطار كامل من التراث السابق عليها فالعمل الفني لا ينبت في فراغ وإنما لابد له من الاستناد إلى تاريخ طويل من الممارسات الفنية سواء أكانت هذه الممارسات محلية أم أجنبية ـ ومعنى ذلك أن محتوى العمل الفني يأتي من جانب أعمال سابقة ،وهذه الأعمال السابقة ، تشتمل في مجموعها محصلة الأثر حالات تطعيم الأدب القومي بالمؤثرات الأجنبية مما يعني أن التأثير يمكن أن يحدث من خلال عروق تمتد عبر التراث لتصل إلى المبدع وهذا بالإضافة إلى التأثير الخاص الذى يصل مباشرة إليه .

ثالثا : إن الثراء الذى تحتويه المقارنة من وجهة نظر نقدية يجعل الناقد يتمسك بالنتائج التي يحصل عليها من مقارنة الأدب القومي بغيره وإذا حكمت على "سبنسر" دون معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية وإذا قيمت "بوب" دون أن تعرف "بوالو" ،وإذا تأملت أداء رواية العصر الفيكتوري دون إدراك وثيق لفن "بلزاك" و"ستندال" و"فولبير" فإنك تقرأ قراءة سطحية بل وخاطئة .

وقد رأى ويليك وَوارين أنه يمكن استخلاص حقيقة الأنماط الكلية للأدب من خلال الدراسة المقارنة وحدها ، مثال ذلك أن الدراسة المستفيضة لخمسة من التراجيديات الأوربية الرئيسية من شأنها أن تخلص إلى تعريف مفيد للتراجيديا تتضح به حقيقة هذا اللون الأدبي بعيدا عن أية اعتبارات ذاتية أو محلية .

ويرى ليفين أن هناك مبررات للأمل في أن يتمكن النقد بواسطة منهج الأدب المقارن من القاء الضوء على الجوانب الجمالية والشكلية لحرفة الأدب وأساليبها وبنياتها .

أدوات الباحث في الأدب المقارن

دراسات الأدب المقارن دراسات متطورة تعتمد على باحثين توفرت فيهم طاقات علمية وافرة إذ أنها بطبيعتها تتسم بالرؤية الكلية ولكي يحقق الباحث في الأدب المقارن الغايات المرجوة من الدراسة لابد له من التسليم بما يأتي :

أولا : ينبغي أن يكون عالما بالتاريخ وبخاصة تاريخ الأدب ، فلا يستطيع باحث في الأدب المقارن أن يحكم على علاقات التأثير والتأثر لشاعر كالمتنبي أو كأبي العلاء المعري دون أن يعرف جيدا الظروف التاريخية التي أثرت فيهما .

- وينبغي أن يكون ذا ثقافة تاريخية أدبية متنوعة ، فلا يكفي أن يعرف بشكل وثيق أدب أمة واحدة هي أمته بل يجب أن يمد أفق معرفته إلى الآداب الأجنبية وبرهانا على ذلك فإنه لا يستطيع أن يدرس أثر الأدب الفرنسي في الأدب العربي مثلا أو في شاعر عربي دون أن يعرف الأصول الفرنسية الحقيقية التي تمثلها الشاعر حتى يستطيع بذلك أن يفرق بين ما هو عربي أصيل وبين ما هو أجنبي . ولا يتم ذلك على الإطلاق إلا بدراسة متعمقة لتاريخ الأدب الفرنسي والأدب العربي .

ثانيا : ينبغي أن يعرف الباحث عددا من اللغات الأجنبية حتى يستطيع أن يتذوق النصوص في أصولها الأدبية الأولى ويتشرب المشاعر والانفعالات ولا تكفي الترجمة في أحيان كثيرة ، بل إن الركون إليها وحدها يعد قصورا من جانب الباحث يقلل من قيمة النتائج التي يتوصل إليها فيما يتعلق بالتأثير والتأثر ، ولذلك فإن واجبه يقتضي أن يقرأ النصوص في لغتها الأصلية ويبني حكمه بناء على قراءته مستعينا بتاريخ الأدب الذي يختار منه نصوصه .

ثالثا : أن تكون لديه القدرة المنهجية التي تجعله يتعرف بغاية الشمول والدقة على المادة التي تقع تحت الدرس المقارن ، وللوصول إلى ذلك يمكنه الاستعانة بالمراجع الموسوعية للأدب .

مثال ذلك في الأدب العربي (تاريخ الأدب العربي) لكارل بروكلمان و (تاريخ آداب اللغة العربية) لجورجي زيدان .

وفي الأدب الانجليزي (تاريخ كمبردج للأدب الانجليزي) وهو موسوعة ضخمة أسهم فيها عدد من الباحثين (وتاريخ الأدب الانجليزي وهو موجز بالقياس إلى الأول ، وواضعه هو إيفور إيفانز .

وفي الأدب الفرنسي توجد (فهارس الأدب المقارن) التي أعدها فيرنان بالدنسبرجية وتتضمن ما يقرب من ثلاثة وثلاثين ألف مرجع ، وكتاب (الخزانة التاريخية للآداب الحديثة) وقد نشرت تحت إشراف بول فان تيجم وتتضمن معلومات عن أربعة قرون تنتهي في عام ١٩٠٠ .

على أن هذه المراجع ليست سوى مداخل البحث المقارن التي تلقي الأضواء بشكل كلي على الآداب القومية الأخرى ، ويبقى بعد ذلك أن يطلع الباحث على التفصيلات الضرورية من خلال الدراسات الموضوعية لكل أديب على حدة .

١ - وعليه أن يلاحظ نقطة مسير النص الأدبي المؤثر ويسمى (المرسل) ونقطة الوصول وهي النص الأدبي الذي تأثر ، ويسمى (الآخذ) والوسيط الذي قام بعملية الانتقال من فرد أو طائفة أو ترجمة أو محاكاة ويسمى (الناقل .

٢ - ويجب أن يتحاشى الأحكام التقريبية وأن يتحقق من الاقتباسات والتأثيرات على نحو دقيق ، وألا يقتصر في بحثه على مجرد التقريب بين النصوص دون أن يتحقق من وجود التأثير فعلا .

عالميـــة الأدب

إن عالمية الأدب عبارة عن تجـاوز الأدب القومـى حـدوده اللغوية والوطنية إلى أدب آخـر وآداب أخرى ، ليؤ ثـر فيها ويتأثـر بها فيستفيـد .

ولقـد نهض الأدب فى أوربا برجوعـه إلى الأدب اليونانى والرومانى ونهضـة الأدب العربى فى العصـر العباسـى بتأثـره بالآداب الهنديـة والفارسـية والفكر اليونانى ونهضـة أدبنـا الحديث حين عـاد إلى الآداب العالميـة يلقـح بهـا شـجرته المتطلعـة إلى القـوة والنمـاء ، يأخـذ منها كل جـديـد مفيـد ويرفـض كل خبيث ضـار لا يتمشـى وعقيدتنـا الإسـلاميـة .

أسـس عالميـة الأدب

على أنه لابـد أن ترتكـز عالمية الأدب على أسـس وشـروط تحـدد خطواتها أهمهـا :

١ ــ ظهـور حاجـة الأدب المتأثر إلى التجـديـد .

٢ ــ المحافظة على أصـالة الأدب المتأثر بحـيث لا يطغى التأثر فيذيب أصـالة لغته وتقاليـدهـا الموروثة وروحها القوميـة فى الآداب الأخـرى .

٣ ــ إمكـان الاسـتفادة من هذا التأثر فى البعث الأدبى وفى خلق نهضته أدبية حقيقـية .

٤ ــ ينبغى أن تتوفر الكفاءة للمتأثرين وأن يكونوا من ذوى المواهب والقدرة على التخير لمسـتقبل الآداب القوميـة ، كمـا صـنع (فتزجـرالد) الشـاعر الإنجـليزى فى تخيره لرباعيـات عمر الخيـام الشـاعر الفارسـى المشهور فترجمهـا وشـرحها وأخرجها للعقل الأوربى الذى كان يعيـش حيـاة

حيرة وشك وقلق ، فكانت صورة تجمع بين التصوف الشرقي وتفاعيل الروح التي كانت مسيطرة على الأوربيين آنذاك فتأثروا بها تأثرا كبيرا .

٥ — لابد أن تتهيأ حالة استقبال مناسبة لدى المتأثر وذلك بأن يتحقق لديه التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية والفكرية بينه وبين من يتأثر به فيشعر أنه يشبهه ويشاركه في وطنه الفكري .

عوامل عالمية الأدب وبواعثه

ليس هناك عامل واحد يمكن أن ينسب إليه قيام العلاقات بين آداب الأمم المختلفة — وإنما تتعدد العوامل حسب ظروف كل أدب فمن أهمها :

١ — الشعور بنقص الأدب القومي وعدم كفايته في الاستجابة لحاجات عصره ، وحاجته إلى التجديد حتى لا يذبل أو يموت .

٢ — الهجرات المختلفة التي تلقح الشعوب بدماء ومياه عذبة غير راكدة ، وعناصر جديدة تأخذ عنها خصائصها وأجناسها وتياراتها الأدبية . أثر الإيرانيون في لغة أهل المدينة بسبب هجرتهم إلى الجزيرة العربية في الجاهلية . وهجرة الشاميين إلى أمريكا أحدثت تأثيرا كبيرا ، تجلى مظهره التجديدي في أسلوب ومضمون الأدب المهجري .

٣ — الحروب والغزوات :

فهي وسيلة لاتصال الشعوب المتحاربة بعضها ببعض ، كما حدث في الحروب الصليبية التي كانت سببا في اختلاط الغرب بالشرق وكما حدث في تأثير الفتح الإسلامي الفارسي في الآداب والثقافة الفارسية .

٤ – الكتب :

وهى إما أن تكون كتبا مؤلفة بلغة قومية تعرض لمعارف لغوية من لغة أخرى ، وإما أن تكون كتب ترجمة ، كحركة الترجمة من العربية إلى الفارسية (كليلة ودمنة) التى أثرت فى النثر الفنى فى الأدب الفارسى .

وإما أن تكون (أدب رحلات) فمنه يستمد أهل الأمة معلوماتهم عن الأمم الأخرى ، بما يرسمه من صورة لهذه الأمم ، وما يجلوه من معلومات أدبية مثل كتاب حول العالم فى ٢٠٠ يوم " أنيس منصور .

٥ – الوسطاء :

والوسيط هو ذلك الرجل الذى يدعو لأدب أجنبى يعرّف أمته به كصنيع المستشرقين بتعريف أممهم بآداب العرب .

٦ – المجتمعات والنوادى الأدبية التى يحدث عن طريقها التلاقح بين الآداب ، وقد أصبح لوسائل الإعلام الحديثة أكبر الأثر فى الآداب المختلفة .

–=–=–=–=–=–

المذاهب الأدبية

هى مذاهب أدبية جديدة ، نشأت ونمت فى الغرب وتأثر بها شعراؤنا المعاصرون ومن واجب الأديب المقارن أن يدرسها ويتعرف خصائصها ويفهم ما بينها من تأثر فى الشرق والغرب .

الكلاسيكية

هو مذهب اتباعى محافظ يعتمد على تمجيد القديم وتقليده، نشأ عند الإغريق ، وترعرع عند الرومان ، شاع فى أوربا بعد عصر النهضة إلى ما قبل مطلع القرن التاسع عشر بقليل .

وكلمة كلاسيك مشتقة من كلاسيوس الكلمة :

اللاتينية التى تشير إلى الطبقة العليا من الشعب فى روما القديمة ، وهم جماعة الأشراف الأثرياء ذوى المكانة فى مجتمعهم القديم .

وأغلب شعراء الكلاسيكية يحتذون حذو القدامى فى البلاغة والشاعرية والأسلوب والصياغة ويمتاز إنتاجهم بقوة التفكير وسمو المعانى وروعة الخيال وجمال العاطفة وسحر اللفظ .

ويمكننا أن نعتبر من شعراء المذهب الكلاسيكى فى الشعر العربى أمثال البارودى وشوقى وحافظ وصبرى والجارم ، ويغلب على هؤلاء عنصر التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للآثار الشعرية القديمة .

ومع ذلك ففى شعرهم كثير من آيات الروعة وألوان من التجديد الشعرى المحبوب .

وقد أثر المسرح الأوربى الكلاسيكى فى أدبنا المسرحى تأثيرا كبيرا فقد ترجمت أشهر المسرحيات الكلاسيكية الغربية إلى اللغة العربية فى بدء نشوء المسرح عندنا ، فترجم مطران مسرحيات

تاجر البندقية وعطيل و هملت وترجم رواية السيد لكورنى من الأدب الفرنسى وهكذا يتجلى التأثر الكلاسيكى فى الأدب العربى بنقل الأجناس الأدبية ومحاكاتها والتأثر بمواقعها وأفكارها .
وكان الكلاسيكيون ينزعون إلى الكمال ، ويرجع ذلك إلى تقليدهم الفن الكلاسيكى القديم الذى هو فى رأيهم أقرب إلى الكمال . وهكذا أصبح الفن فى نظر الكلاسيكين مفهوم خاص أنه لا يقوم على تصور الحقيقة ووصف الواقع بل على المبالغة فيهما فى أقرب الأوضاع إلى الكمال سواء فى تصوير الإنسان أو الحياة وكذلك فى الاسلوب واختيار الألفاظ حتى أصبح الأدب الكلاسيكى أدب الخاصة .

وظلت الكلاسيكية زمنا طويلا مدرسة الأدب والفن الوحيد ثم ضعفت وانهزمت فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر وحلت محلها مدرسة جديدة هى الرومانسية .

الرومانسية

هو المذهب المضاد للكلاسيكية والذى قام على أنقاضها منذ أواخر القرن الثامن عشر ودعت هذه المدرسة إلى حرية الفن والاستجابة للعاطفة والروح الغنائى الأخاذ ، والانطواء على النفس والثورة على كل ما هو قديم ، ومن الرومانسيين : هوجو - لامارتين - موسيه وغيرهم ويذهب الرومانسيون إلى أن الخيال أسمى من العقل ، وأن الإنسان عن طريق هذا الخيال يستطيع أن يفهم دقائق الحياة وأسرارها ، وراح الرومانسيون يبحثون عن منابع جديدة للفن فاهتدوا إلى الطبيعة ، فهاموا بها هياما شديدا .

وهكذا أصبح الرومانسيون يستمدون إنتاجهم الفنى لا من النبع الكلاسيكى القديم بل عن مناظر الأشجار والأنهار والأطيار من تغريد البلابل وخرير الجداول وتنفس الرمال ، ومن حفيف الشجر وهمس الزهر وتراقص أشعة القمر على أمواج البحر .
فالشاعر الرومانسى يهتم بالمرائى الجمالية ويميل إلى الخلق والأصالة والتحرر الأسلوبى .
ويطلق على هذا الأدب الخالص فى العربية الأدب الغنائى أو الوجدانى لأن الشعراء الرومانسيين فى الغالب لا يتحدثون الا عن انفسهم - وطابعهم الذاتية والتأمل والصوفية الحالمة
وقد تحقق للقصيدة الغنائية فى ظل الرومانسية (الوحدة العضوية) مترابطة صورها وتتفاعل عناصرها تفاعل الاعضاء المختلفة فى الجسم الحى .

وقد تأثر أدبنا العربى كثيرا بالرومانسية الغربية فى أشكالها

ومضامينها واتجاهاتها وقد كان مطران وشكرى والعقاد والمازنى أول الرومانسيين فى الشعر المصرى المعاصر ، والشابى وأبو ماضى وسواهم من شعراء سوريا ولبنان والمهجر فدعوا جميعا إلى الوحدة العضوية وصدق التجربة الشعرية ٠

والرومانسى ذاتى فى صوره يصف الطبيعة من خلال ذاته ولذلك خلط مشاعره بمناظر الطبيعة ، وأكثر من تشخيصها ٠ والشاعر الرومانسى يستوحى نفسه ، ويصدر عن ذاته ، ولا يستلهم ما حوله ولا ما دعته ذاكرته من الصور ، ولذلك ينفر من النقل ويحترس من التقليد ، ويعتمد فى صوره على الأصالة ٠

ومن الأنات الذاتية الرومانسية التى تفيض بالشكوى والحسرات وتنشح بالكآبة واليأس ، وتفزع إلى الموت قول عبد العزيز عتيق

أواه من نفس ومن زمنى معا .. أواه لم تجد اذن آهاتى
ياموت زرفليئس دار لم تجد .. فيها سوى اللوعات والأنات

ومن مظاهر هذه الذاتية فى الغزل قول الشاعر اللبنانى أمين نخلة فى مقطوعة " الفم "

أنا لا أصدق هذا الأحمر المشقوق فم
بل وردة مبتلة حمراء من لحم ودم ٠

البرناسية

هى مدرسة الصياغة أو البناء ، وهى حركة هامة وجديدة منذ أن أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى .

وقدرت البرناسية إلى الرومانسيين روح الاعتدال بعد ان غالت فى منهاجها الأدبى غلوا شديدا ، وكان مذهبها (الفن للفن) او الجمال للجمال .

وهى دعوة إلى انطلاق الفن حراً ينشد الجمال والجمال وحده ، والأدب الذى يصور هذا الجمال يكون غاية لا وسيلة ، وكل من يسعى إلى سوى الجمال فليس بفنان فى نظرهم والمذهب البرناسى نسبة إلى جبل بارناس اليونانى مكان إله الشعر (ابولو) فى الأساطير اليونانية القديمة وصار فى فرنسا شعارا لنوع من الشعر يحمل طابعا جديدا ، يعتمد على الفلسفة المثالية الجمالية . إن دعاة (الفن للفن) يتجهون إلى القيم الجمالية والأدب من ربقة الذاتية الرومانسية ومن عاطفتها الباهتة السطحية وكلهم يتفقون مع الرومانسيين فى العناية بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية غير أن صورهم موضوعية و صور الرومانسية ذاتية .

والبرناسيين كانت كلاسيكية من بعض الوجوه ورومانسية من وجوه أخر هذا إلى أن لها إعدادها الفنى والأدبى المتميز فى حركتها وموضوعها وأسلوبها .

و بالرغم من أن البرناسية قد نصبت نفسها حصنا قويا فى وجه التيار الرومانسى المتداعى وتيار الرمزية المتصاعد ، ولكن لم يبق هذا الحصن شامخا ، أو سرعان ما أصابه التصدع ، وحلت الرمزية محل البرناسية فى الثلث الاخير من القرن التاسع عشر .

-=-=-=-=-=-

الرمزيـــــــة

نشأ المذهب الرمزي في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر ولم يلبث أن امتد إلى الأقطار الأوربية الأخرى، والمقصود بالرمز في هذا المذهب الإيحاء أي التعبير عن النواحي النفسية تعبيرا غير مباشر.

على حين أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره تخفية بالرموز.

ومع تسرب النظرية الرمزية على الأدب من نقله إلى الفنون الأخرى فظهرت في الرسم في المذاهب المعروفة بالانطباعية والتكعيبية التي تحاول أن تشير إلى المناصر والدوافع المبهمة التي حركت رينشه

ويدعو هذا المذهب إلى ربط الشعر بالموسيقى اللفظية وإلى الغوص في أعماق النفس وهو مذهب الغموض والإبهام الذي يرى المتعة والجمال في الصور والتعبيرات الضبابية.

وهم يهتمون بالظلال في الصور الشعرية بحيث يكشفون بعض معالمها ويتركون الباقي في جو الغموض ، فلا يعرضون الحقيقة للضوء الشديد.

كما أنهم يعتمدون على اللفظ الموحي المعبر عن الجو النفسي، ولحرصهم على ذلك نراهم مولعين بالجمع بين الأشياء والصفات البعيدة مثل : السكون المقمر - الضوء الباكي - الصمت البخيل الضوء الأسود، ويعمدون إلى تبادل وظائف الحواس فيما بينها فالأنف تستعير وظيفة الأذن ، فيشم من الورد الأصم نغما حزينا ، والأذن تستعير وظيفة العين فتسمع ألوانا من الأصوات لتوليد إحساسات تعنى بها اللغة الشعرية وتعجز عن التعبير عنها اللغة الوضعية.

هذه هي رمزية الصور والكلمات وهناك رمزية موضوعية يقصد فيها الشاعر إلى إخفاء موضوع قصيدته بحيث لا يستطيع إلا الأقلون إدراك مقصده الخفي ومعناه القائم ، ولذلك لابد لفهم الشعر الرمزي من تأمل كلامهم وإنعام الفكر . وقد تأثر أدبنا العربي النزعة الرمزية في شكلها وموضوعها ، ففي الرمزية الموضوعية يمكن أن ندخل قصائد (إيليا أبو ماضي) مثل (التينة الحمقاء) التي يرمز بها إلى الحرص البخيل .

وفي مجال رمزية الصور والكلمات قرأنا لجبران في (المواكب)

الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور .

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور .

أما نزار قباني فإننا نقرأ له في قصيدة " وشوشة " كثيرا من الصور والتعبيرات الرمزية مثل :

الانعتاق الأزرق . الوشوشة السخية الظلال

يقول :

في ثغرها ابتهال	يقول لي تعال
إلى انعتاق أزرق	حدوده المحال
وشوشة كريمة	سخية الظلال
ورغبة مبحوحة	أرى لها خيال
على فم يجوع في	عروقه السؤال

وفي قصيدته الضفائر السوداء صورا رمزية موسيقية تمثل الضفيرة بشلال ضوء أسود وتستعير العين وظيفة الأذن فيكون لون الشريط الأصفر مزغردا ، وهناك الخصلة التي ترضع الضياء ، والنجمة الزرقاء ترمز إلى العالم السامي .

يا شعرها على يدي .. شلال ضوء أسود
ألمسه سنابلا .. سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلي .. على الماء مقعدي
وحررته من شريط .. أزرق مزغرد
هناك طاشت خصلة .. كثيرة التمرد
تسر لي أشواق .. صدر أهوج التنهد
وترضع الضياء من .. نهد صبي المولد
قد نلتقي في نجمة .. زرقاء لا تستبعدي
تصوري ماذا يكون .. العمر لو لم توجدي

– إنها تعبيرات رمزية مبهمة جريئة على نحو ما نرى اليوم في كثير من الشعر الحر[1] وللمذهب الرمزي أصول في أدبنا العربي القديم عند امثال الحلاج والجنيد والخيام وابن الفارض وابن عربي وسواهم وقد عرف النقاد العرب القدامى من (الرمزية) وألموا ببعض خصائصها إلماما مناسبا فكان الصابي الكاتب المشهور يقول : أفخر الشعر ما غمض عنك فلم يعطك إلا بعد مماطلة منه .

وتحدث عبد القاهرة في كتابه " أسرار البلاغة " عن الغموض في الشعر ، وقسمه إلى ما سببه الخطأ في الأسلوب ونظم الكلام ، وطريقة الفكرة وأدائها فرفضه وإلى ما سببه دقة الفكرة وعمقها فقبلة وأشاد به ، وحمل كلام الجاحظ عليه

وهذا الكلام الوضيء يكشف عن عبقرية عبد القاهر ومن أجل ذلك أعده بعض الباحثين المعاصرين أول واضع لأصول الرمزية في النقد الأدبي عند العرب

---

(١) الادب المقارن ... د . محمد عبد المنعم خفاجي ص ٥٣ .

وإن شئت فاستمع لما يقوله عبد القاهر :

" من المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمبرة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ . (أسرار البلاغة صـ ١١٨)

وتكلم ابن سنان الخفاجى الناقد المعروف فى كتابه الرائع (سر الفصاحة) : على الوضوح ويعده دون الغموض من شروط الفصاحة . سر الفصاحة صـ ٦٧ .

ومن قبل هؤلاء النقاد دافع أبو تمام الشاعر عن مذهبه فى الغموض حين قال له ناقد :

لم لا تقول ما يُفهم ؟ فأجابه : ولم لا تفهم ما يقال :

وقد اختلف أدباؤنا المعاصرون فى الغموض والوضوح اختلافا كبيرا ، فنقده أحمد أمين ولم ينكر شكرى الغموض وحده بل الرمزية برمتها وكذلك الزيات الذى يراها نوعا من الصوتية الحالمة ومن الحذلقة والاغراب[1]

ولكن العقاد يرى أن وراء الغموض فى الشعر والأدب إبداعا فنيا والإنسان قد يقرأ كتابا غير مرة فيجد فيه كل مرة من معان ما لم يره فى القراءات السابقة[2]

---

(١) دفاع عن البلاغة ١٤٥

(٢) الرمزية د . [illegible]

= = = = = =

السريالية

من المذاهب التي خرجت على الرومانسية ، وهي نزعة متطرفة تدين الحرية المطلقة ، والخروج على كل عرف وتقليد ، وتدعو إلى التحرر من العقل والمنطق ، ومن قيود الجمال والأخلاق .

فمهمتها إذن : الكشف عن المشاعر الغافية في العقل الباطن ، والاستسلام للإلهام في صياغة الصور الأدبية ، والاعتماد على الخيال في إدراك اللاشعور ، وعدم الاعتداد بالمنطق لعجزه عن ذلك (١)

إنها نزعة الفوضى التي لا ضابط لها ، والعفوية المضطربة التي تسير المعاني والأخيلة سيرا حلزونيا مضطربا ، وتجعل من التوافه دنيا ضخمة معقدة التركيب ، وهي لا تحفل بالإيقاع الموسيقي ولا نظام الكلمات في أوزانها وقوافيها .

وهي نزعة فرنسية من روادها (بريتون وريمبو) وللسرياليين صور غامضة متطرفة في الغرابة تدل على الاضطراب ، والشرود البعيد بل الهلوسة التي يعتقدون أنها هي التي تخلق الفن الشعري بخلاف الاتزان العقلي الذي يزعمون أنه لا يخلق عملا فنيا .

وقد تسربت هذه النزعة إلى الشرق ، وظهرت بعض أعراض جرثومتها على بعض النفوس المتناقضة المضطربة والشخصيات المصابة بجنون العظمة أو الشعور بالاضطهاد ، أو نحو ذلك من العقد النفسية .

ونرى بعض ملامح هذا الاتجاه عند الشاعر كامل أمين في كثير من قصائد

---

(١) معالم النقد الادبي — د . عبد الرحمن عثمان ١٧٧ .

ديوانه (نشيد الخلود) حيث نحس استعلاء الجنونى فى قصيدته : كفاح إلى الأبد .

إلى الذين سمائى فوق عالمهم	وفوق كل عظيم موقهم قدمى
العائشين مع الموتى مناصفة	كالحلم فى العين بل كالدود فى
لئن حييت ومد الله فى أجلى	لأسفكن دم الكتاب فى قلمى
وأجد عن أنوفا لو صنعت لها	انفا من العاج بعد اليوم لم تقم(١)

وقد حظيت الدادية فى اتجاه الوعى الباطن والاتجاه السريالى حتى قال : سوبر : ضع الألفاظ فى قبعة ثم اخرج منها ما يعن لك فبهذا يصنع الشعر الدادى ... يقصد أنه يخرج بعيدا عن رقابة العقل .

ويرى العقاد أن الفن لابد وأن تتوافر فيه شروط وأن الشرط الأول فيه هو أن تكون له قواعد ومقاييس ، وأن يستطيع الناظر إليه اعتمادا على هذه القواعد والمقاييس أن يميز بين الصادق منه والكاذب وأن يدل على أسباب الصواب فيه والخطأ وأسباب الاستحسان والاستهجان .

... فالمدرسة التى تسمى السريالية خلاصة الرأى فيها أنها لامدارس ولا فنون ولا تطور ولا تصوير لأن المدارس تعلّم شيئا وهذه لا تعلم شيئا ولا محل فيها للتعليم ... (١)

---

(١) الأدب المقارن : حسن جاد — ص ١٧٨ .
(٢) من يوميات العقاد فى جريدة الأخبار سنة ١٩٦٢ .

الواقعيـــة

ظهرت الواقعيـة الأوربيـة فى القرن التاسع عشر مسايرة لروح المجتمـع ، وملاءمة للقوانين العلميـة والطبيعية التى سـادت العصر.

والواقعيـة تتخذ مادتهـا من شاكل العصر وأحداث المجتمع ، وتنتـزع الحدث الأدبى من واقع الحياة ، وتصرفات الناس فى حياتهـم اليومية وتعكـس الآمال والآلام ، وتتجـه إلى تصوير الطبقـات الاجتماعية على ضوء ما يحيـط بها من الظـروف والأحوال.

فالمذهـب الواقعى الاجتماعى يرى أن الأدب والفن ليس مما تجـود بـه قـرائح الأفراد ، وإنما مصدره الجماعـة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسـها ونتيجـة تفكيرها.

والمذهب الواقعى الاجتماعى فى النقد يحارب نظرية الفن للفن ، ويـرى توفيق الحكيم أن الفن ليس من الضـرورى أن يكون له غاية اجتماعيـة أو سـياسـية أو دينيـة أو غير ذلك ، وإنما هدفـه الأول أن يكون فنا جميلا فحسب.

ويذهب أحمد أمين إلى نظـرية الفن للحياة ، فيرى أن العمل الفنى لا قيمة له إذا لم يكن مسـتمدا من الحياة ، ولم تكن غايته خدمتها.

وقد اتجـه أدبنا العربى الحديث هذا الاتجاه الواقعى . وأصبحت هـذه النزعـة هى التى تسـود اليوم كل مجالات الأدب من قصة ومسرحية وشعر ، ولـم يعد الأدب منفصـلا عن المجتمع ، ولا بعيدا عن انتفاضـة الشعوب العربيـة وتطلعاتها وآمالها ، وإنما تفاعل مع هذا الواقع العربى الذى نعيشه الآن يصـوره

(١) الأدب المقارن : حسن جاد - ص ١٧٨.

أو يثور عليه .

ومن الطلائع الأولى التي تجاوبت مع الواقع ودنيا الناس أبو القاسم الشابي في قصائده الوطنية كما في قصيدة (إرادة الحياة) المشهورة التي يقول فيها :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلي ولابد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها واندثر

وقد حفل شعر المهجر بين بالنماذج المصورة للواقع والثائرة عليه ، كما يقول إلياس قنصل في قصيدته (معاذ الله) من ديوان (السهام) .

أنرضى بالهوان ونحن قوم ملأنا صفحة التاريخ فخرا
بلينا بالتخاصم وهو داء عضال ينخر الأخلاق نخرا
فأنهكنا وغادرنا وشوها ممزقة تجر الفشل جرا
قيود الذل فلنكسر ويكفي على حمل الأذى والذل صبرا

والشاعر الشهيد " سيد قطب " يقول في قصيدة بعنوان " أخي " أطلقها من وراء القضبان فأيقظ القلوب بالإيمان ، وأشعل الأرواح بالجهاد وغدا نشيدا للشباب المعتصم بالله ، الحامل لواء الحق ، السائر على درب الكفاح ، يرفع الراية ويرقب فجرا جديدا يشرق في الكون .

أخي أنت حر وراء السدود أخي أنت حر بتلك القيود
إذا كنت بالله مستعصما فماذا يضيرك كيد العبيد
أخي ستبيد جيوش الظلام ويشرق في الكون فجر جديد
سأثار ولكن لرب ودين وأمضي على سنتي في يقين
فإما إلى النصر فوق الأنام وإما إلى الله في الخالدين

والشاعر أحمد محرم في قصيدته : نكبة فلسطين : يقول :

فى حمى الحق ومن حول الحرم ... أمة تؤذى وشعب يهتضم
فزع القدس وضجت مكة ... وبكت يثرب من فرط الألم
ومضى الظلم خليا ناعما ... يسحب البردين من نار ودم
يأخذ الأرواح ما يعصمها ... معقل الحق اذا ما تعتصم
ويرى الناس إذا أعجبه ... أن يبيدوا كأنا طبع البهم
بعثته شهوة وحشية ... تتلظى مثل أجواف الأطم
ما يبالى إن مضت ويلاتها ... ما أصابت من شعوب وأمم
أهون الأشياء فى شرعتها ... أمة تمحى وشعب يلتهم

تلك واقعيتنا بالأمس القريب ، واليوم يواكب الأدب قصة ومسرحا وشعرا واقعنا الحاضر ، فيصور تطلعات أمتنا المتحررة وأهدافها ، ويعكس أنات جراحها فى فلسطين ، ويثور على الأوضاع الظالمة والمتخلفة ، ويبشر بالغد المشرق والأمل الجميل.

هذا هو تيار الواقعية الذى يسود أدبنا اليوم وإن كنا نلاحظ بعض الانحراف فى هذا الاتجاه عند من يخرجون بالواقعية عن الموضوع إلى الشكل فيهملون جانب التعبير ، ويستهينون بأصول اللغة ، ويعبرون بلغة الشارع ـ لغة النجار والحداد ـ التى دعا إليها سلامة موسى ولويس عوض ـ مع أن الواقعية لاتتنكر للفن الجمالى ، ولاتهمل جانب اللغة والأسلوب[1].

---

(١) اتجاهات نقد الشعر فى مصر / د. عبد الواحد علام ـ ص١٨٧.

الوجوديـــــة

وأخيرا تطالعنـا الآداب الأوروبيـة فى القرن العشرين بمذهب فلسفى أدبى هو المذهب الوجـودى .

ويقوم محور هذا المذهب فى الأدب على تمثيل ذاتية الإنسان ، وحقـه الحر فى التفكير كما يشاء وباللغة التى يريدهـا . ويتزعم الوجودية فى فرنسـا سارتر وفى ألمانيا هيدجر .

فالوجوديـة بفلسفتها الإلحادية المنحرفـة والمتطرفة لم تخرج عن جعـل الإنسان مصدر الوجود ، إذ هو الذى يصنع وجوده ويشكله حسب رغباته ، ومـن منطلقاتـه الخاصة المنكفئـه على ذاته الفاعليـة فى تصوره .

غير أن الأديب لا يمكن بحال من الأحوال أن ينطلق فى فنه من فـراغ ، أو من حرية فردية مطلقـة لا تأخذ فى اعتبارها علاقتها بالآخر فارتباط الحريـة الفردية بالحريـة الجمعية مطلب إنسانى ، إذ أن هذا الارتباط يضفى علـى تلك الحريـة الفردية شيئا من الانضباط ويمنحها القدرة على الحركة التجاذبيـة أخذا وعطـاء .

ولهـذا نلمح أن الالتزام عند الوجوديين هو التزام إلى بؤرة معرفيـة ، وكأن الجانب المعرفى الأخـلاقى يأتى فى درجـة تالية لدرجة الجمال ، بل قـل إن الجمال عندهـم هو مصدر المعرفـة .

ويتضح من ذلك انعدام التوازن فى الروح الأدبية عند الوجوديين كمـا عند الشيوعيين لغياب التصور الدينى الحقيقى الذى يضبط العلاقات بين الروحى والمـادى .

=_=_=_=_=_=_=_=_=

ملاحظة حول المذاهب الأدبية :

تعتبر هذه المذاهب من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وغيرها هي مذاهب أدبية نشأت في الآداب الأوربية بتأثير تيارات فكرية أو اجتماعية أو فنية .

ويتردد أدباؤنا بين هذه المذاهب ولا يكادون يتجاوزونها ، وليس هناك فواصل تفصل بين مذهب وغيره فصلا تاما ، والتطبيق الحرفي لهذه المذاهب على أدبنا العربي غير مسلم به .

ولا شك في فائدة هذه المذاهب الأدبية في الأدب والنقد ، غير أنه يجب الحذر في تطبيق المقاييس الغربية وألا نندفع في إقحامها على تراثنا الأدبي ذلك لأنها مستخرجة من أدب تختلف عن أدبنا في أمور كثيرة . وهذا رأى جمهور من نقادنا الرواد أمثال . د . النويهي — د . محمد مندور وطه حسين وغيرهم (1) .

وقد أخذ أدبنا الحديث يجمع في تأثره بين الأدب العربي القديم والمذاهب الغربية الحديثة ، فنشأت القصة والمسرحية ، وتطور النثر والشعر في الصورة والمضمون تطورا كبيرا لا زلنا نشهد آثاره إلى اليوم .
و هذا هو مجال الجانب التطبيقي من الكتاب .

---

(1) انظر : الأدب المقارن — د . خفاجي — ص ٦٢ .

القسم الثاني

تطبيقات الأدب المقارن

الأدب المقارن من الدراسات الأدبيه الحديثه التى نشأت عند الأوربيين فى وقت حديث نسبيا ثم بدأت فى الانتقال إلى دول المشرق بالتدريج وازدادت عناية الباحثين فى مصر والعالم العربى بكل قضاياها .

وبسبب هذه النشأة الأوربيه الأصل فإن مادة علم الأدب المقارن اشتقت من الآداب الاوربيه وتيارات الفكر والثقافه التى شاعت فى أروقة التاريخ الأوربى ولا غرابة فى ذلك لأن أى دراسة أدبية تنشأ فى بيئة معينة لابد أنها سوف تحمل فى مظهرها وفى داخلها سمات تلك البيئة .

ومن المفيد بالتأكيد فى سبيل مناقشة قضايا الأدب المقارن الاهتمام بالدراسات الاوربية بكل مضامينها .

ولكن الاكثر فائدة والذى يحقق لنا الاستفادة من دراسات الغربيين من أجل الكشف عن حقائق تراثنا الأدبى أن نبحث فى هذا الأدب ونطبق عليه أصول هذا العلم .

وقد ظهر هذا واضحا عند الدكتور محمد غنيمى هلال فى اهتمامه بعلاقة الأدب العربى بالأدب الفارسى وفى دراسة الأدب المقارن عند الدكتور طه ندا حيث جعل الأدب العربى هو ركيزة البحث ويقول إننا (.. نخطئ حين ننقل هذه الدراسات الأوربيه) بحذافيرها إلى طلابنا ومثقفينا دون أن نضع فى اعتبارنا اختلاف التاريخ وفروق البيئة وتباين الدوافع والأهداف بيننا وبينهم ولا أتصور مثلا أن يكون موضوع الدراسة بأقسام اللغة العربيه والشرقيه فى مادة الأدب المقارن عن تأثير شكسبير فى المسرح الفرنسى

أو التأثيرات الأدبية المتبادلة بين فرنسا وألمانيا ولاعن انتشار القصص الاسبانى فى فرنسا ولاعن تلك النماذج البشرية فى المجتمع الأوربى التى تتخذ صورا أدبية ونفسية معروفة فى الآداب الأوربية فهذه ومثلها من موضوعات الدراسة فى الأدب المقارن لاتصلح إلا للأوربيين أو من يتخصصون فى الآداب الأوربية لكنها بالنسبة لغيرهم منقطعة الصلة بهم لا تمس آدابهم ولا تعبر من مكونات ثقافتهم . (١)

ولذلك وتأييدا لذلك الاتجاه نجعل اللغة العربية وآدابها وما اتصل بها من لغات وآداب تأثرت بها أو أثرت فيها هو محور دراستنا فى هذا الباب .

التأثير اللغوى

قد لا يتصور أحد مدى التأثير البالغ الذى أحدثته اللغة العربية فى شتى لغات الأرض إلى الحد الذى لم تبلغه لغة أخرى قديمة أو حديثة ويخضع الأب رفائيل خله اليسوعى نحو مائة وخمسين لغة ولهجة أوربية وإفريقية وأسيوية أثرت فيها اللغة العربية بدرجات متفاوتة ورأى أن هذا التأثير لم تبلغه اليونانية واللاتينية على قدمهما بل لم تبلغه الانجليزية والفرنسية اليوم . (٢)

ولا شك فى أن السبب الأول هو ارتباط اللغة العربية بالدين الإسلامى ومع توسع انتشار الإسلام انتشرت اللغة العربية وأثرت فى الشعوب التى وصل إليها الدين الجديد .

بل إن التأثير امتد إلى استخدام الحروف العربية فى كتابة لغات ولهجات كثيرة قدرها الأب روفائيل بسبع وثلاثين مابين أسيوية وإفريقية .

---

١) د . / طه ندا - الأدب المقارن . نشر دار المعارف . سنة ١٩٨٠ ص٥

٢) غرائب اللغة العربية ص ١١٩

وتعد اللغه الفارسيه هى أكثر اللغات تأثرا بالعربية من حيث المفردات واستخدام الخط تليها التركية ونختار فى هذه الدراسه الفارسية وتأثيراتها المتبادلة لغويا وأدبيا مع العربية.

بين العربيه والفارسيه

اللغة الفارسية هى أقرب اللغات إلى العربية من حيث التأثير والتأثر المتبادلين سواء فى وفرة المفردات العربية المستخدمة فى الفارسية ونظيرتها الفارسية المستخدمة فى العربيه او فى العلاقه الوثيقه بين الأدبيين العربى والفارسى.

ونظرا لهذه الأهمية البالغة التى تكتسبها اللغة الفارسية فإنه يحسن التعرف على تطورها وأول ما يقابلنا فى هذه اللغة هو أصلها فهى إحدى لغات المجموعه الآرية أو الهندية الأوربية وبين شعوب هذه المجموعة الإيرانيون والهنود الذين كانوا يكونون فى الأصل شعبا واحدا يعيش منذ اكثر من ثلاثة آلاف سنه فى المنطقة الواقعة بين نهرى جيحون وسيحون شمال شبه القارة الهندية ثم تفرقوا فيما بعد وكونوا شعبين منفصلين.

والملاحظه البارزة فى تلك اللغه فى تأثرها بالعربية تأثرا شديدا حتى دخلها معظم الألفاظ والأسماء العربية وحدث تأثير آخر عكسى هو دخول كثير من الألفاظ الفارسية الأصل فى اللغه العربية إلا أن نحو تلك اللغه ونظامها الصرفى ظل تابعا للأصل الذى يختلف نحو وصرف اللغة العربية اختلافا بينا.

وقد شهدت اللغه الفارسيه فى صورتها الأخيره التى استمرت منذ ظهور الإسلام حتى اليوم تأثرا واسعا للغايه باللغه العربية إلا أن الامتزاج العربى الفارسى أدى إلى تاثيرات عكسيه فى العربيه بكلمات وعبارات فارسيه كثيره شاعت على ألسنه الناس عامتهم وخاصتهم . (١)

وتبع ذلك بطبيعه الحال ازدياد انتشار اللغه الفارسيه على ألسنة الناس حتى زاحمت العربية يستوى فى ذلك العامة والخاصة وقد حاول علماء اللغه إيقاف التأثير الفارسى فى اللغه العربية بوضع قواعد النحو العربى ولكن الحقيقه أن التيار اللغوى كان اقوى من محاولاتهم وعملت عوامل التأثير والتأثر عليها فى إدخال عدد هائل من الألفاظ الفارسية فى اللغة العربية واستعمالها على ألسنة العرب منذ القرن الأول للهجرة وامتد الأثر إلى كيفيه نطق كثير من العرب للحروف العربيه ذاتها بحيث اقتربت من الفارسية من ذلك نطق حرف الحاء كصوت الهاء روى أن بعضهم أهدى زيادا زات مرة حمار وحش فقال مولاه أهدى لنا همار وهش .

---

(١) الأدب المقارن د . طه ندا صـ ٤٦

الألفاظ الفارسية
التى دخلت اللغه العربية

لقد عرفت الألفاظ الفارسية طريقها إلى اللغة العربية وتعرض لها بالدراسه عدد من المؤلفين كالخفاجى فى شفاء الغليل والجواليقى فى المعرب وحصر الأب روفائيل طائفه كبيرة من الألفاظ الفارسيه الأصل فى العربيه لاتقل عن ألف وأربعمائة منها على سبيل المثال .

أستاذ : وأصلها الفارسى أستاذ

بستان : أصلها مكون من مقطعين : بو أى رائحه او شذى وستان وهى لاحقه تفيد المكان اى مكان الشذى .

بازار : سوق - بخت - حظ - درويش : زاهد

كار : عمل او صنعه - خواجه : سيد

خوان : مائده - خندق : مكان محفور فى الأرض .

سفره : مائده - خلخال : حليه الساق .

خانه : مكان ومنه دفترخانه مكان الدفاتر وأجزخانه : مكان الدواء .

دولاب : كل آله تدور حول محور - أصلها : دول اى وعاء وآب وآب اى ماء .

زركش : مكون من شقين : زر بمعنى ذهب . وكش تصريف فعل كشيد بمعنى أن يسحب والمعنى ان يزين الثوب بخيوط الذهب .

زنديق : أصلها زنديك أى العامل بوصايا كتاب زند) وهو شرح تعاليم المجوس المعروفه باسم (أفستا) .

دستور : قانون ـ كمانجه : آله موسيقيه
ساده : بسيط ومنها ساذج أيضا ـ نای : آله موسيقيه
طازج : أصلها تازه الفارسيه أى ناضر .
برنامج : أصلها برنامه ـ فهرس ـ جدول .
مهرجان : عيد للفرس واقع فى الشهر السابع من السنه الفارسيه .

وعموما فكل الألفاظ التى لها مدلول حضارى فى اللغه العربيه هى من اصل فارسى عدا ما دخل فى العصر الحديث .

الألفاظ العربيه فى الفارسيه

إن ما دخل الفارسيه من ألفاظ لايكاد يحصى وإذا تصفحت المعجم الفارسى وجدت أن مفردات أبواب الثاء والصاد والضاد والطاء والظاء والعين كلها عربيه وفى بقيه الحروف تجد الألفاظ العربيه تزاحم الفارسيه بشكل واضح حتى يقدرها بعض الباحثين بنسبه ٤٠ ٪ من مجموع الألفاظ المستخدمه فى لغه الفرس .

وقد أثارت كثرة هذه الألفاظ حساسية عند بعض الإيرانيين فى العصور المختلفه وحاول الفردوسى بدافع من تحمسه للغته واعتداده بفارسيته أن يخلى منظومته المشهوره (الشاهنامه) من الألفاظ العربيه وبذل جهدا كبيرا ولكنه لم يوفق تماما وقد فاته وفات غيره أن التبادل اللغوى بين الفارسيه والعربيه ظاهرة لايمكن إيقافها والعرب فى مقابل ذلك لم يحاولوا تخليص لغتهم من الألفاظ الفارسية بل اعتبروها جزء من لغتهم . (١) .

(١) الأدب المقارن ص ٦٠ ـ ٧٨ د . طه وادى

التأثير الأدبــــى
بين العربيـه والفارسيـــه

كان من الطبيعى مع وجود هذا المستوى الكبيـــر من العلاقات بيـن العرب والفرس أن يحدث انتقال تأثيرى مماثـل فى الأعمال الأدبيـه .

وقد ظهرت ألفاظ القرآن الكريـم فى الشـعر الفارســى كثيرا والأمثلـة على ذلك لا حصر لها نجتزئ منها قول الشـاعر سعدى شـيرازى .

زينهار از قرين بد زينهار   وقنا ربنا عــذاب النـــــار

أى : احذر قرين السوء وقنا ربنا عذاب النـار

والتأثيرات الأدبيـه بين الشعراء أيضـا كثيرة مثال ذلك قول الشاعر الفارسـى : " عنصـرى " :

توايشـاه إزجنس مرد مـانى   بود ياقوت نيزازجنس أحجـــار

ومعناه : إن كنت أيها الملك من جنس الرجال فإن الياقوت من جنس الأحجـــار .

وقد تأثر فيه بقول المتنبـى :

فإن تفق الآنام وأنت منهـم   فإن المسـك بعض دم الغـــزال

وقد تأثر الشاعر الفارســى (الرودكـى) كثيرا بأبـى نواس وخاصـة فى خمرياته ففى أبيات للرودكى فى وصف الخمر يقول فيها ما معناه :

من يشـــرب فى سرور قد حا منها   لا يرى التعب بعد ذلك إلا أحزان

تطرد حزن سنوات عشر إلى طنجة وتجلب سعادة جديدة من الرى وعمان

يريد أن يقول إن الخمر تطرد من الهموم شيئا كثيرا كأنها هموم عشر سنوات إلى مكان قصي لاترجع منه مثل طنجة التى هى فى أقصى المغرب أى أن الخمر تذهب إلى اقصى مكان وتجلب السعادة حتى لو كانت بأقصى مكان والرى وعمان بلدان فى الشرق قابل بهما طنجة التى هى فى أقصى الغرب للبعد الشاسع بينهما وهذا المعنى يشبه قول أبى نواس .

فقلت ادنها تنأ الهموم لقربها فتنقلها من دار قرب إلى بعد

وكذلك نجد قول الردوكى فى وصف الخمر بما معناه :

خمر عقيقة من رآها لم يفرق بينها وبين عقيق مذاب

فكل منهما من جوهر واحد لكن هذا تجمد وذا الآخر ذاب

قد تأثر فيه بقول أبى نواس :

أقول لما تحاكيا شبها أيهما للتشابه الذهب

هما سواء وفرق بينهما أنهما جامد ومنسكب

وهذا اللون من ألوان التأثير الأدبى يتطابق مع فكر المدرسة الفرسية من حيث حدوث التأثير بانتقاله من شاعر إلى آخر بشكل أفقى وظهور أثر الانتقال فى أعمال الشاعر المتأثر .

أما عن ثبوت واقعة التأثير بالأدلة والبراهين فرغم أنه لم يعد أمرا ضروريا طبقا لمنطق المدرسة النقدية التي تهتم بالتشابهات في ذاتها أكثر من بحثها عن دلائل التأثر فهي في الأمثلة السالفة تكاد أن تكون ثابتة فعلا، ورغم أنها ليست أدلة قاطعة إلا أنها ترجح حدوث الاتصال المطلوب، فإن سيرة حياة الرودكي واتصاله بالأمير نصر بن أحمد ساماني ووجوده كنديم في بلاطه وما أثر عنه من نظرة إلى الحياة تماثل نظرة الندماء فتراها غناء وخمرا ولهوا (١) .

بالاضافة إلى الاختلاط العميق للثقافتين الفارسية والعربية كل ذلك يستبعد معه ألا يكون الشاعر قد تأثر بشعراء الخمريات من العرب وأولهم أبو نواس .
هذا فضلا عن أن الامثلة التي تقدمت لايمكن أن تنسب إلى توارد الخواطر لدقتها وتطابقها التفصيلي .

وذهب لوسيان بونبيه إلى تأييد هذا التأثير من خلال تحليله لطبيعة انتشار الثقافة والفكر الإسلاميين في كثير من دول أوربا . ويستدل على رأيه بأن دانتي كان على اتصال بالفكر الإسلامي المنتشر في القرون الوسطى عن طريق قراءته لكتاب أخذوا فكرهم وفلسفتهم من المصادر الإسلامية مثل سان توماس والبير الاكبر وظهر ذلك في كثير من أشعار دانتي ووردت فيه إشارات إلى اسماء علماء وفلاسفة مسلمين مما يقطع باطلاعه على مصادر للثقافة الاسلامية . (١) .

(١) أنظر في تفصيل هذا الموضوع - مقالا بقلم لوسيان بونبيه بمجلة فصول العدد الثالث المجلد الثالث ص ١٩٧

تأثير مجنون ليلى في الأدب الفارسي

قصة مجنون ليلى قصة عربية تمثل الحب المثالي في أرفع صوره ، وتجسد فيه القيم الإنسانية الخالصة من زيف المادة المرتفعة فوق الصور الزائلة . وقد أوردها الأصفهاني في الأغاني مع إثبات اختلاف الرواة في شأنه .

وانتقلت هذه القصة إلى الأدب الفارسي فتأثر بها كثير من شعراء الفرس أولها نظامي كنجوي ثم سعدي شيرازي ثم خسرو دهلوي ثم عبد الرحمن جامي ، فضلا عن آخرين أقل شهرة .

أما القصة ذاتها طبقا لأرجح رواياتها فتتلخص في أن قيس بن الملوح من بني عامر ، وليلى بنت مهدي بن سعد بن كعب بن ربيعة قد نشأ كلاهما في بيت ذي شراء ويسر وخير كثير . وكان قيس فتى جميلا أديبا يحفظ أشعار العرب ويكثر من رواياتها . وكان من اليسير أن تمضي الأمور كما يحلو للحبيبين بعد ما كبرا لولا أن الفتى غلبه الحب فأنساه ما كان يجب عليه من احترام التقاليد العربية ، فباح بحبه شعرا يجري على لسانه وينتشر بين الناس . وأصبحت ليلى وحبها حديث الناس في كل مكان وتردد اسمها على الألسنة في المنتديات . وأذاع الفتى بلسانه وأشعاره ما كان يجب أن يحفظه وعرض حبيبته لما لا ترضاه تقاليد العرب وعرف الناس جميعا ما كان من أمرها مع حبيبها . ولهذا ثار أهلها ثورة شديدة على قيس لإساءته إلى الفتاة وإلى أهلها . وكان من أثر ذلك أن رفض أهلها تزويجها له عندما تقدم أهله يخطبونها .

ولكن قيساً لم يقطع صلته بها ولم ييأس من لقائها ، وأخذ يحتال على ذلك بأساليب كثيرة ، وكثيراً ما كانت ليلى تعده بالزيارة واللقاء ولكنها لم تكن تفي بما وعدت لأن الظروف لم تكن تمكنها ، وضاق أهلها بهذا العشق وبمحاولات قيس المتكررة للقاء ليلى فآثروا أن يبتعدوا ويرحلوا عن ديارهم .

ويهيم العاشق على وجهه ، حتى يلقى فى أحد الأيام ابن عوف عامل الخليفة على الصدقات فيرجوه أن يكون رسوله عند أهل ليلى وأن يبذل جهده لإصلاح ما فسد من الأمر ، فيعده ابن عوف . ويظن قيس أن تدخل ابن عوف هذا سوف يدنيه من تحقيق آماله . ولكن مهمة ابن عوف تفشل أمام إصرار أهل ليلى على الرفض ، فتكون الصدمة شديدة على قيس تصيب عقله وقلبه .

ويحاول تكرار المحاولة مرة ثانية مع أبى ليلى ولكن المحاولة الثانية تكون كالأولى ، وتنتهى بالفشل أيضاً .

وأما ليلى فإنها تجد الخلاص من هذا الحرج فى أن تستسلم لما أراده أهلها من تزويجها لشخص آخر يدعى (ورد) صوناً لسمعتها وحرصاً على التقاليد ورفعاً لشأن أبيها فى أعين القوم . ولما وصل إلى علم قيس نبأ زواج ليلى ازداد جنونه ، وبدأ يضيق بالناس وبدأ الناس يضيقون به كذلك ، ففر الى الصحراء حيث وجد أنساً مع الوحش . وكان يهيم أحياناً فى الصحراء حتى يقطع المسافات الشاسعة فلا يعرف موقعه ولا أين ذهب .

وكان لحب الحيوان لا يطيق أن يراه أسيرا فى شبكة الصياد . وكان كذلك يسعد لرؤية الظباء لأنه كان يرى فيها صورة حبيبه . وكان إذا وقع أحدها فى شبكة الصياد سارع يفتديه باذلا غاية وسعه لإطلاق سراحه . وكان الظبى الأسير يذكّره بحبيبته فى (أسرها) عند أهلها وذلها فى زواجها بمن لا تريد .

وكان إذا رجع من الصحراء سار فى الأحياء يتسقط أخبار ليلى بعد زواجها ، فيعلم شيئا ما عن حياتها مع (ورد) فتستبد به الغيرة ويزداد جنونا على جنون .

وكانت ليلى بعد زواجها لا تزال على حبها ، وإن كانت لم تخرج عن الأصول المرعية كما تقضى بذلك التقاليد والعرف ، فهى وإن ظلت تكتم فى نفسها حبها لقيس إلا أنها كانت تظهر احترامها لزوجها حتى أضناها ذلك - فيما تذكر الروايات - فسقطت من بهذية وازداد مرضها على مر الأيام حتى ماتت ، ولم يطل بقاء قيس بعد ذلك فلحقها .

فهو فى علاقته بالظبية يسقط شعورا خاصا باطنيا على وصفه لها أى يراها متمثلة أمامه وقد صبغت بلونه النفسى الخاص ، فيقول :

أيا شبه ليلى لا تراعى فإننى	لك اليوم من وحشية لصديق
ويا شبه ليلى أقصرى الخطو إننى	بقربك إن ساعفتنى لخليق
ويا شبه ليلى لو تلبثت ساعة	لعل فؤادى من جواه يفيق
ويا شبه ليلى لن تزالى بروضة	عليك سحاب دائم وبروق

تقر وقد أطلقتها من عقالها ... فأنت لليلى — لو علمت — طليق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها ... ولكن عظم الساق منك دقيق

ورأى مرة ظبيا وأخذ يتأمله فتذكر به ليلى ، وإذا ذئب يعارضه فتبعه حتى خفيا عنه ، فوجد الذئب قد صرعه وافترس بعضه ، فرماه بسهم أرداه ، وشق بطنه وأخرج ما أكل منه وجمعه الى بقية شلوه فدفنه معه فى حزن ووجد ، ثم أحرق الذئب . وقال :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة ... فصبرا على ما ساقه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضه ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبى كل رغدا هنيئا ولا تخف ... فانك لى جار ولا ترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين وصارم ... حسام اذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى ... فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها ... فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى ... بنفسى ، إن الحر قد يدرك الوترا

وهنا نلمح ما وراء هذه الصورة القوية من دلالة نفسية عميقة وقدرة على استخدام الرمز بصورة سلسة مؤثرة . فليس الظبى سوى ليلى ، بل هو يصرح بهذا التبادل الدلالى ولا يدور حوله فى غموض ، ويقول انه رأى الظبى فكأنه رأى ليلى . وهو يخاطب الظبى — أو ليلى — مخاطبة الفارس لحبيبته يريد أن ينعم بجوارها ويحميها من كل عاد . وليس الذئب سوى (ورد) غريمه الذى اختطف منه ليلاه ، وهو ينتقم منه لا شعوريا بقتل الذئب واحراقه وشفاء وتره منه . ويلطم أشلاء —

الطبيعى ويدفنها . وذلك كله رمزا واضح لفشل تجربته العاطفية — وتمزقها وفنائها .

ولقد تسامى قيس بعاطفته ، وتحولت ليلى عنده إلى قيمة تفوق القيم . حتى صار كل ما فى الحياة يذكره بها . وهذا التسامى يجعل الحب عنده غاية فى ذاتها يجتهد قيس فى التفانى فيه . ولذلك كان بحتقر صنوف الحب الشائعة التى لا تحيا إلا على الصورة الجسدية وأثرها فى صلة الحب . وهذه الروحانية كانت تختلط عنده بالعبادة ولا يرى فى ذلك معصية ، فيقول :-

أصلى فما أدرى إذا ما ذكرتها ... اثنين صليت الضحى أم ثمانيا
أرانى إذا صليت يممت نحوها ... بوجهى وان كان المصلى ورائيا
وما بى إشراك ، ولكن حبها ... كعود الشجا أعيا الطبيب المداويا
فلم أر مثلينا خليلى صبابة ... أشد على رغم الأعادى تصافيا
خليلين لا نرجو اللقاء ولا نرى ... خليلين إلا يرجوان التلاقيا

وهذه النزعة الصوفية البادية فى البيتين الآخرين ، تلك النزعة التى تجعل الحب لذات الحب ، صفة لم يدان قيسا فيها شاعر آخر من العذريين . وهذا هو الذى قرب شخصية قيس بن الملوح من الشخصيات الصوفية ، — وجعلته محببا إلى الصوفيين يضربون به المثل فى مجالسهم ويشيدون به أحاديثهم .

وقد أدخل الصوفية بعض صفات الصوفيين على أخبار المجنون .

فمن ذلك ما يذكرونه في أخباره من كثرة الإغماء .. والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة لأنه استغراق من الصوفي في شعوره المقدس بعظمة الله . يضاف إلى ذلك أن رقة العاطفة ورهف الشعور من صفات الصوفية دائما .

ومن ذلك أيضا أنهم أسندوا إلى المجنون اعتزال الخلق اعتزالا تاما على نحو ما يفعلون ، وأنه ألف الوحوش وأنه حرم على نفسه أكل اللحوم . وأخيرا فإن الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة الجنون . والجنون عند الصوفية ليس نقصا بل هو صفة مدح ، إذ أنه عندهم أعلى مرتبة للكمال يصل إليها الصوفي . ومعنى الجنون عندهم هو طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة وعمقها في فؤاد الصوفي . وهم يعتمدون على القلب لا العقل في التقرب إلى الله . والمجنون عندهم يؤدي إلى شبوب العاطفة إلى درجة الفناء في الله . ولهذا روى عن الجنيد والشبلي وابن عربي أن المجنون كان وليا من أولياء الله [1].

وهكذا تشكلت شخصية أدبية قيمتها حية في كل العصور ، وصار نموذجا إنسانيا فريدا وقالبا فلسفيا عاما ، ورمزا لقضايا وتيارات فكرية ، فتعددت دلالات وتحول إلى عنصر من أخصب عناصر التأثير الأدبي ، التي لها نظائر في كل الآداب العالمية .

---

(١) انظر في هذا الفصل د . محمد غنيمي هلال مجنون ليلى فصول / ١٥١

تأثير مجنون ليلى فى أدب نظامى كنجوى :

بعد نظامى كنجوى (٥٣٩ ـ ٦٠٨ هـ) أول شعراء الفرس الذين تأثروا بقصة مجنون ليلى فصاغوا على نسقها قصة تحمل العنوان نفسه (مجنون ليلى) . وقد نشرها ضمن مجموعته الشعرية الخماسية التى تعرف باسم (خمسة نظامى) ومن بينها منظومته عن مجنون ليلى التى يربو عدد أبياتها على ٤٠٠٠ بيت .

والملاحظ أن موقف نظامى كنجوى من قصة مجنون ليلى العربية كموقف الأدباء الفرس من المعلقات ، نوع من التأثير الذى فى إطار معارضة أو كتابة للقصة نفسها مع بعض التغيرات أو الزيادات التى تكسبها لونا محليا يتناسب مع الذوق الفارسى الذى يختلف بالتأكيد عن الذوق العربى .

فهو فى منظومته يدعى أن المجنون ابن ملك عربى صاحب سطوة وثراء عريضين . ولم يكن له ولد يرث ملكه وثروته ، فدعا الله فاستجاب له ووهبه المجنون . وهذا من تأليفه إذ ليس فى القصة العربية شىء من ذلك .

ونظامى كنجوى يبعد فى الخيال أيضا حين يتحدث عن حب قيس وليلى وكيف نشأ . فهو يقول إنهما كانا يذهبان سويا إلى (المكتب) ليتعلما . ولعله كان يريد إكساب القصة طابعا عصريا يتوافق مع بيئته هو لا بيئة الشاعر العربى الذى ثبت أنه كان يرعى الغنم مع ليلى .

ويبالغ نظامى فى تصوير الدور الذى لعبه عامل الخليفة للوساطة لدى والد ليلى ليرضى بتزويجها من قيس . إذ يصور المسألة على أنها تطورت إلى " حرب " بين الطرفين تدور رحاها فى شدة . ويبدو أن العقلية الفارسية التى ألفت سماع قصص الملاحم وجدت فى مثل هذه الإضافة ما يرضيها .

وفى المنظومة الفارسية تبدو ليلى بعد زواجها متكبرة عنيدة ترفض معاشرة زوجها بدعوى تمسكها بحب قيس والوفاء له . وقد أضفى الشاعر عليها صورة البطولة ليجعلها جديرة بحب قيس خليفة بما نالها فى سبيلها من عذاب وتضحيات جسيمة وما أبداه نحوها من وفاء نادر .

ولكن هذا التصوير لموقف ليلى فى القصة الفارسية يتنافى مع طبع المرأة العربية والتقاليد التى تلتزمها . وقد كانت ليلى فى الأصل العربى تحترم زوجها لأنه يحترم عواطفها ولا يكرهها على أمر تأباه . ولكن نظامى أسقط هذا الاعتبار لكى يكسب القصة فى صورتها الفارسية تأثيرا دراميا أقوى من الأصل بما يجعلها تلقى من قرائها الفرس إعجابا أكثر فى تصوره .

ومن المواضع التى تصبح فيها المقارنة ذات مغزى أن نظامى عندما ذكر الشفقة التى يبديها قيس للوحوش والحب الذى يظهره لها حتى أنها كانت تلازمه من مكان إلى آخر ، حكى قصة عن أحد ملوك

" مرو " كانت عنده مجموعة من الكلاب الجوارح يرمى إليها أعداءه فتنهشهم ، وكان من بين أفراد حاشيته شاب ذكى توقع أن يصيبه ذات يوم ما أصاب غيره من غدر الملك ، وأن يجرى عليه ما جرى عليهم مع هذه الكلاب . فكان يتودد إليها ويقدم لها الطعام بيده ويلاطفها ويلاعبها حتى ألفته وأحبته . وجاء اليوم الذى توقعه الفتى فغدر به الملك ورماه للكلاب التى اقتربت منه تهز ذيولها وتدور حوله فرحًا به . فلما أصبح الملك وعلم أن الكلاب لم تنهشه ولم تؤذه عجب للأمر وسأل عن السبب وعرف أن الكلاب وفت لصاحبها بينما غدر هو بأصحابه ، وندم على ما كان منه .

ومن الجلى الواضح أن هذا الاستطراد الذى جاء فى منظومة نظامى كنجوى فارسى الطابع يؤكد أن قصة مجنون ليلى قد أخذت الشكل الفارسى حين نظمت فى الفارسية .

ومن أدلة ذلك أن نظامى يجعل لقاء قيس وليلى فى إحدى الحدائق إبان الربيع ويصف الورود والزهور والطيور المغردة والبلبل .

وفى الفصل الذى نظمه الشاعر بعنوان : ذهاب ليلى للنزهة فى البستان ، لم يترك نوعا من أنواع الزهر والشجر المعروفة إلا ذكره حتى لكأن هذا البستان جنة الله فى الأرض وليس قطعة من الصحراء . وهذه صورة تختلف عن الاصل العربى الذى كان فيه قيس يلقى ليلى فى قفاز الصحراء والصورة التى رسمها نظامى لم يكن لها مقابل فى البيئة العربية .

= = = = = = = = =

كليـــله ودمنــــــــــه

يمكن دراسة "كليلة ودمنة" في إطار الأدب المقارن على أســـاس أنه :

أولا - ترجم من الهندية إلى الفارسية ثم إلى العربية والترجمة هي إحـــدى وسائل نقل التأثير .

ثانيا - أنه تم "استقبالة" في إطار الأدب العربي مع الاهتمام به بشكل كبيـــر .

ثالثا - إن تأثيره رغم ذلك كان محدودا في الأدب العربي ولم يحاول تقليده واستيحاء بعض الصور فيـه إلا قليل من الأدباء المحدثين وبصوره جزئيه .

والملاحظ أن هذا الكتاب قد زاد فيـه الفرس أبوابا حينما نقلـــوه إلى لغتهم وتعد الترجمة العربية التي قام بها ابن المقفع فـــي منتصف القرن الثاني الهجري أصلا لكل ترجمة تالية بعد ذلك إنما فـه إلى الترجمة السريانيه الأولى وذلك بسبب ضياع الأصـل الفارســـي (البهلوى) الذى أخذت عنـه الترجمة العربية وضياع بعض الأصـل الهندى الذى أخذت عنه الترجمة الفارسية واضطراب بعضه فصـــارت النسخه العربيـة أصلا يرجع إليه من يريد إحداث ترجمه أو تصحيـــح ترجمه قديمة بل يرجـع إليها من يريد جمع الأصل الهندى وتصحيحه (١)

---

(١) مقدمه كتاب كليله ودمنه د . / عبد الوهاب عـزام

ويرى الدكتور عبد الوهاب عزام أن دراسة هذا الكتاب تبين الصلة التي كانت قائمة بين الفارسية والعربية في القرن الثاني الهجري وتبين كذلك أن الأساليب العربية أخذت من الأساليب الفارسية ومدى هذا الأخذ (٢)

وتروى مقدمة الكتاب سبب تأليفه ذلك أن دبشليم الملك نظر فرأى الملوك من قبله وضعوا الكتب التي يذكرون فيها أيامهم وسيرتهم تخليدا لذكراهم من بعدهم وأراد أن يكون له كتاب على هذا النسق يُذكر به فدعا إليه الحكيم بيدبا وعرض عليه الأمر وطلب منه أن يضع له كتابا بليغا يستفرغ فيه عقله يكون ظاهره سياسة العامة وتربيتها على طاعة الملك وباطنه أخلاق الملوك وسياستها للرعية وأراد دبشليم أن يكون في هذا الكتاب مايجذب الناس إلى قراءته على اختلاف طبقاتهم لتعم فائدته ليسير ذكره بين الناس فيخلد بذلك ذكر اسم الملك ولهذا طلب من حكيمه بيدبا أن يكون الكتاب مشتملا على الجد والهزل واللهو والحكمة والفلسفة .

وبعد تفكير طويل وامعان نظر اهتدى بيدبا إلى طريقته التي جعل فيها الكلام على ألسن البهائم والسباع والطير وصار الحيوان لهوا وماينطق به حكما وأدبا وضمنه مايحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته وجميع مايحتاج إليه من أمر دينه ودنياه وآخرته ومايحضه على حسن طاعته للملوك وامتثاله لأوامرهم وأحكامهم . (٣)

---

(٢) المرجع السابق صـ ١٤
(٣) الأدب المقارن صـ ١٤٧

والسؤال الجديد أن نطرحه هو لماذا لجأ بيدبا فى تأليف الكتاب إلى استخدام هذه الطريقة الرمزية على ألسنة الحيوان ؟

لابن المقفع إجابة على ذلك فى قوله :

" ينبغى للناظر فى هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض : أحدها ماقصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة من مسارعة أهل الهزل من الشبان إلى قراءته فتستمال به قلوبهم لأن هذا هو الغرض بالنوادر من حيل الحيوانات والثانى إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أنسا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة فى تلك الصور . (١) والثالث أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا والغرض الرابع وهو الأقصى مخصوص بالفيلسوف خاصة ." (٢)

ويرى بعض النقد الحديث أن الأعمال التى من هذا النوع أى التى لاتعبر عن نفسها فى صراحة ولا تكشف عن أهدافها فى وضوح هى مظهر لانعدام الحرية وفقدان الأمن عند مؤلفيها فلو كانت لديهم حرية التعبير الصريح ولو كانت لديهم فرص الأمن والطمأنينة لما احتاجوا إلى التعبير المغلف ولما أجهدوا أنفسهم فى وضع فن من الكلام له ظاهر لاينكرونه وله باطن

---

(١) كان الكتاب مصورا .

(٢) المرجع السابق ص ١٥٠ .

قد ينكرونه ويبرأون منه اذا مسهم مايفزع أمنهم ومثل هذا اللون من التأليف والفن يكثر في عهود الظلم والاستبداد وقد يثور الأديب على الظالم ولكنه لا يجرؤ على الجهر بهذه الثورة فيخترع من الفن الأدبي مايخفي به ثورته ويقرأ القارىء العادي فلا يبلغ فهم النص الأدبي ما أراده المؤلف ويقرأ القارىء الذكي الممتاز فيفهم ويدرك ٠ (١)

ومنذ أن اختفت الترجمة البهلوية أصبحت الترجمة العربية لابن المقفع هي الأصل الذي نقلت عنه كل الترجمات بعدها ومن الطريف أن تصبح الترجمة هي الأصل للترجمات الفارسية بعد ضياع الترجمة البهلوية وهناك ثلاث ترجمات فارسية على الأقل لكليله ودمنة نقلت عن الترجمة العربية٠

ويحصي فولكنره عدد الترجمات التي تمت للكتاب بسبع وعشرين ترجمه إلى لغات أوربية وسامية٠ (٢)

ويبدو أن الشاعر الفرنسي لافونتين كان قد اطلع على ترجمة فرنسية منقولة عن ترجمة فارسية (٣)٠

فأعجب بها وصادفت في نفسه هوى فقد كان لافونتين مشغوفا بطباع الحيوان ودراسة أحواله وعاداته وكان ينفق وقتا طويلا في مراقبته وملاحظه سلوكه وقد يكون هذا الميل الطبيعي عنده هو الذي وجهه إلى آداب الحيوان فأفاد مما كتبه ايسوب في أقاصيصه ومن تلك الترجمة الفرنسية لكليلة ودمنة٠

---

(١) المرجع السابق ص١٥١
(٢) كليله ودمنه طبع بيروت والجزائر ص ٢٩
(٣) د٠ طه ندا الأدب المقارن ص ١٥٢

وهذا يمثل نموذجا للتأثير عن طريق الترجمة ولكن هل نستطيع أن نعد تأثير قصص الحيوان هذه واقعة فردية انتقلت فيها صورة إبداع أديب إلى أديب آخر تأثر به تأثرا خاصا ؟ أم نستطيع أن نعد هذا التأثير لنجعله ظاهرة عامة تنبع ذاتيا داخل كل أدب باعتبار حكاية القصص على ألسنة الحيوان هي من معطيات الوعي الإنساني خصوصا أنه ورد في الشعر أيضا بصور مختلفة ؟

الحقيقة أننا نميل إلى الاتجاه الثاني ونرى أن انتقال ترجمات كليلة ودمنة كان (حافزا) للإبداع وليس (مادة) له .

وفي الآداب الحديثة نجد عديدا من الأدباء في عدة آداب قد لجأوا إلى هذا اللون من الكتابة الأدبية منهم الإسباني خوان رامون خينيث (١٨٨١- ١٩٥٧) في حماره (كتابه أنا وحماري) الذي نال شهرة واسعة وترجم إلى كثير من اللغات كما نال حماره (بلا تيرو) نفس الشهرة والكتاب موجه إلى الأطفال الذين يثير خيالهم هذا الحمار وما يفضي به إليه صاحبه من حديث ولكن مع ذلك يتناول موضوعات تعلو على عقول الأطفال فالشاعر يحن إلى قريته فيعود إليها ويتجول فيها على ظهر بلا تيرو . وبلا تيرو هذا ليس حمارا يركبه ولكنه عنده رفيق رحلة يصف له ما يراه من أحوال القرية وأحوال الناس (١)

وتأثر بهذا الموضوع أيضا توفيق الحكيم وكتب عدة موضوعات اتخذ فيها من الحمار رفيقا وصاحبا من بينها (حماري قال لي) و (حمار الحكيم) و (الحمير) .

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٣

ولعل بعض الأشعار التي نظمها أحمد شوقي على لسان الطير والحيوان بغرض السخرية من الظلم والاستعمار هي أقرب إلى روح كليلة ودمنة من النماذج السابقة ولكنها تمثل تأثيرا متأخرا للغاية بهذا الكتاب الذي نال شهرة واسعة منذ ترجمته في القرن الثاني وقرأه كل المثقفين العرب دون أن يحاول أحد احتذاءه أو الكتابة على منواله .

قال شوقي في قصة الثعلب الذي أراد أن يتودد إلى الديك ليخدعه ويأكله الأبيات التالية موجها كلامه لرسول الثعلب:

بلغ الثعلب عني	عن جدودي الصالحينا
عن ذوي التيجان ممن	دخل البطن اللعينا
أنهم قالوا وخير القول	رأي العارفينا
مخطئ من ظن يوما	أن للظالم دينا

وفي التعريف بالاستعمار يقول شوقي في قصيدة بعنوان (الديك الهندي والدجاج البلدي):

بينا ضعاف من دجاج الريف	تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاءها هندي كبير العرف	فقام في الباب مقام الضيف
أتيتكم أنشر فيكم فضلي	يوما وأقضي بينكم بالعدل

وكل ما عندكم حرام ... عليّ إلا الماء والمنام

فعاود الدجاج داء الطيش ... وفتحت للعلج باب العش

فجال فيه جولة المليك ... يدعو لكل فرخه وديك

وبات تلك الليلة السعيدة ... متمعا بداره الجديدة

وباتت الدجاج فى أمان ... تحلم بالذله والهوان

حتى إذا تهلل الصباح ... واقتبست من نوره الأشباح

صاح بها صاحبها الفصيح ... يقول دام منزلى المليح

فانتبهت من نومها المشئوم ... مذعورة من صيحة الغشوم

تقول ما تلك الشروط بيننا ... غدرتنا والله غدرا بيننا

فضحك الهندى حتى استلقى ... وقال ماهذا العمى ياحمقى

متى ملكتم ألسن الأرباب ... قد كان هذا قبل فتح الباب

وهناك قصيدة يبدو أن شوقى أراد بها محاكاة كليلة ودمنة مباشرة فيعرض أبطالها من الحيوان بالطريقة نفسها التى صيغت بها قصص الكتاب فهى مثال للتأثير الصريح الذى أحدثه كتاب كليلة ودمنة فى شعره يقول فى (أمة الأرانب والفيل) فى صياغة تشبه قصة القنبرة والفيل فى مقدمة كليلة ودمنة .

يحكون أن أمة الأرانب قد أخذت من الثرى بجانب

وابتهجت بالوطن الكريم وموئل العيال والحريم

فاختاره الفيل له طريقا ممزقا أصحابنا تمزيقا

وكان فيهم أرنب لبيب أذهب جل صوفه التجريب

نادى بهم يا معشر أرانب من عالم وشاعر وكاتب

اتحدوا ضد العدو الجافي فالاتحاد قوة الضعاف

إلى أن قال :

اجتمعوا فالاجتماع قوة ثم احفروا على الطريق هوة

يهوى إليها الفيل في مروره فنستريح الدهر من شروره

فاستصوبوا مقاله واستحسنوا وعملوا من فورهم فأحسنوا

وهلك الفيل الرفيع الشان فأمست الأمة في أمان (١)

والغرض من القصة هنا ايقاظ الوعي وتوحيد الصفوف ضمانا للنجاح .

كليلة ودمنة في الأدب الفارسي

هناك تأثير أحدثه كتاب كليلة ودمنة في الأدب الفارسي في القرن الرابع الهجري فقد قام مرزبان بن رستم بن شروين من أمراء طبرستان في أواخر القرن الرابع الهجري .

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٧

بتأليف كتاب على ألسنة الوحوش والحيوان سماه (مرزبان نامه) واحتذى فيه حذو كليلة ودمنة في الاشتمال على الآداب الاجتماعية والأغراض الأخلاقية وكتبه بلهجة أهل طبرستان ثم نقل إلى الفارسية السائدة في أوائل القرن السابع ونقل كذلك إلى التركية ثم إلى العربية .

ونجاح مثل هذا العمل المتأثر بكليلة ودمنة يدل بجلاء على مدى جاذبية هذا النوع من التأليف القصصي عند قراء الأدب في كل العصور .

ـــــــــــ

المقـــامـــات

المقامات فى أصل وضعها فن عربى من غير شـك ، ولا يسـتطيع باحث أن يزعم غير ذلك[1] والمقامة فى صورتهـا الفنية الكاملة .. هى عبارة عن حديث .. يذكر فى مجلـس واحـد تجتمع فيه الجماعـة من الناس لسماعها وتصبح دالـة على حـديث الشـخص فى المجلـس سواء أكان قائما أم جالسـا[2]

ويرى أحـد المستشرقين أن المقامة حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامـة الواقع اليومى فى أسـلوب مصنوع مسـجع ، تدور حـول بطل أديب شـحاذ ، يحـدث عنه ، وينشـر طـويته راويـة جوالة قـد يلبـس جبـــة البطـل أحيـانا .

وغرض المقامـة البعيـد هـو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصـادره فى عظـة بليغـة ، أو نكـتة أدبية طـريفـة أو نادرة ومن مؤلفى المقامـات : الهمزانـى ـ الحريرى ـ الزمخشـرى ـ ابن الجوزى وغيرهـم . والمقامـة العربيـة فى الاصـل أدب تمثيلى مباشـر متواصل ، يقـوم به ممثـل فرد ... ومن هنا التزمت بالسـرد والقصص وقـد اعتبرهـا المؤرخـون كمسـرح عربى فى العصـور الوسـطى .

تأثير المقامات العربية فى الآداب الأجنبية ـ الشـرقية والغربيـة :

لم يقـف أثر المقامات على الأدب العربى بل نجـد أصداء هذا الفن تتردد فى الآداب الفارسـية والسـريانيـة والأسـبانية والفرنسـية .

---

(١) بديع الزمـان الهمزانـى رائـد القصـة العربية . د . مصطفى الشكعة .
(٢) صبح الأعشى والمقـامة د . شـوقى ضيـف .

١ ـ ففي الأدب الفارسي نجد القاضي حميد البلخي (٥٩٩ هـ)

يؤلف أربعا وعشرين مقامة باللغة الفارسية ، حاول فيها أن يقلد مقامات الهمزاني والحريري عارضا مناظرات بين أهل العلم والفقه ويقارن د . غنيمي بين هذه المقامات والمقامات العربية ، معتبرا البلخي قد سار على نهج بديع الزمان والحريري كما يعترف البلخي نفسه بذلك في مقدمة مقاماته ، رغم أختلاف مقاماته عن المقامات العربية من بعض الوجوه .

ومن مظاهر التأثير العربي في المقامات الفارسية :

ـ تقليد حميد الدين للجمل الفعلية التي تبدأ بالفعل بعكس الجملة الفارسية التي تنتهي بالفعل .

ـ ومن هذه التأثيرات الإكثار من ايراد العبارات العربية ، والإكثار من السجع ، ولم يكن الحرص على هذه الأسجاع الكثيرة ظاهرة معروفة في النثر الفارسي .

ـ وكذلك نجد أحيانا سوء فهم من حميد الدين للألفاظ العربية فيستخدم الجمل بظاهرها اللغوي ، فينحرف بذلك عن المعنى المقصود في العربية كترجمة لعبارة (آتش اندر نفت زدن) ، ويريد إيقاد المصابيح بينما هذا في العربية أصله (صب النار على الزيت) يتضمن معنى بلاغيا لم يفطن إليه حميد الدين ، ويراد به في العربية الإثارة بعد الخمود أو اشعال الفتنة بعد السكون ، أو ما شابه هذا من المعاني البلاغية التي تكتسب عمقا آخر وراء ظاهر اللفظ .

---

(١) المسرح العربي إلى اين د . سليمان قطاية ود . علي الراعي فنون الكوميديا
(١) ومقدمة مقامات الهمزاني فاروق سعد ثلثه .

ولا خلاف بين الباحثين في أن كثيرا من موضوعات المقامات الفارسية عند حميد الدين صورة مكررة لما في فن المقامات العربية رغم ما بينهما من اختلافات جزئية.

ولا شك أن المقامات العربية راجت بين الفرس رواجا عظيما وتحولت إلى لون من الأدب الشعبي المتداول بين كافة الناس.

ولكن من رأى بعض الباحثين الإيرانيين المعاصرين أن المقامات العربية كانت تتنافى مع الذوق الإيراني . يقول الدكتور فارس إبراهيمى حريرى الإيرانى فى كتابه (مقامة نويسى در أربيات فارسى) إن المقامات العربية كانت فى موضوعاتها وأفكارها تصطدم بالذوق الإيرانى . فالموضوع الأساسى فى المقامات العربية هو الكدية أو تعليم الشحاذة . ولهذا لم تنجح هذه الأفكار فى محيط الإيرانيين ولم يعجب الناس بتلك الحيل التى يحتالها أبطال المقامات العربية . وحيل المكدين وإن كانت تثير الفكاهة وتسلى قراء المقامات إلا أنها عموما لا تتفق مع الذوق الإيرانى فالإيرانيون فى قصصهم يعجبون بموضوعات العشق والبطولة والفتوة وما شابه ذلك من هذه الموضوعات . وإذا كان فى الأدب الفارسى قصص تدور حول الفقراء والدراويش إلا أنها لا تدور حول الشحاذة .[1]

ولكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا ألف الفرس مقامات على طريقة المقامات العربية ؟ لاشك لدينا فى أن الإعجاب الذى نالته المقامات العربية فى أوساط الفرس ودوام هذا الإعجاب أجيالا متتابعة وقرونا متوالية هو الذى حفز الأدباء الايرانيين لصياغة مقامات " فارسية " لإشباع حاجة الجمهور المتذوق لهذا اللون الأدبى وقد كان الطابع الفارسى واضحا

(١) (الأدب المقارن) د . طه ندا ص ٢٠٠ ويرد أستاذنا على دعوى الباحث الإيرانى بإسهاب وحجة منطقية .

فى كثير من المقامات الفارسية وعلى الأخص أن انتقادها للمجتمع لم يكن يميل إلى الهجوم القاسى وإثارة السخرية والذم الشديد ، وفى مقامات حميد الدين الفارسى نجده يكتفى بالإشارة الأدبية والنكتة الذكية على عكس ما فعل الهمزانى والحريرى ، ولذلك لم يكن لها هذا التأثير القوى فى نفوس سامعيها . ولذلك لم تنجح المقامات الفارسية كنجاح المقامات العربية ، والتفسير المقبول لذيوع المقامات العربية فى إيران رغم اختلاف الذوق الفارسى عن الذوق الذى تمثله تلك المقامات هو أن المقامات العربية كانت تمثل " الشئ الطريف الأجنبى " فما فيه من طرافة مع كونه أجنبيا هو سر قبوله . أما محاولة صنع مثيل محلى له فإن فرص نجاحه محدودة للغاية .

٢ — أما فى الأدب السريانى فإنه من المعروف أن عبد يشوع أسقف نصيبين قد وضع خمسين مقامة نظمها شعرا باللغة السريالية سنة ١٢٩٠ م ، وكانت غايتها التوجيه والإرشاد الدينى .

وقد حاكى يشوع فى بعض مقاماته ألوان الحريرى التى تقرأ من اليمين إلى الشمال أو العكس .

٣ — وكانت للمقامات تأثير موضوعى فى الأدب الأوربى ، وكانت بداية التأثير وأوسعه فى الأدب الأسبانى ، حيث تجلى ذلك فى قصص الشطار أو الروايات التشردية .

ويعتبر المستشرق « جب » هذه الروايات نظائر للمقامات فى بنيتها ويضيف قائلا إن هذا الأدب العربى المحض قد رفد الأدب الوسيط (١)

((١)) أدب المقامات الرواية التشردية // مجلة الآداب الأجنبية دمشق ص ٦٣ .

والواقع أن انتقال هذا التأثير من الأدب الأسباني إلى سواه من الآداب الأوربية قد ساعد على تقريب القصة من واقع الحياة والتى تطورت فكانت هى قصص القضايا الاجتماعية فى الآداب الأوربية فيما بعد [1]

غير أن الأدلة التاريخية تقطع بأن مقامات الحريرى عرفت فى الأدب العربى فى أسبانيا من كتاب العرب الإسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها كابن قصير الفقيه والسرقسطى .

وقد شرح مقامات الحريرى كذلك كثير من العرب الأسبانيين مثل أبو العباسى الشريشى، ثم إن مقامات الحريرى ترجمت إلى اللغة العبرية وقد راجت هذه المقامات ليس بين العرب فحسب بل بين العبرانيين والأسبان أيضاً، ولهذا ترجموها إلى لغاتهم .

ـــــــــــــــــــــــــــ

(١) الأدب المقارن غنيمى هلال ص ٢١٣ .

" ألف ليلة وليلة "

إذا كانت كليلة ودمنة قد لقيت استقبالا حسنا وتأثيرا محدودا في الأدب العربي وفي الآداب الغربية فإن الشأن بالقياس إلى ألف ليلة وليلة مختلف بالتأكيد، فإن هذه المجموعة القصصية الضخمة قد عاشت ومازال تعيش حتى اليوم في وجدان الشعب العربي وتنعكس تأثيراتها على أدبه والأمر كذلك فيما يخص الآداب الأوربية.

والشأن في هذه المجموعة مماثل إلى حد ما لشأن كتاب كليلة ودمنة فإن أصولها الحقيقية هندية ترجع إلى القصص الشعبي والأساطير والخرافات عند الهنود ولكن صياغتها المتداولة فارسية عرفت عند الفرس باسم (هزار افسانه) أو الألف خرافة وعند ما نقلت إلى العربية سميت ألف ليلة وليلة.

ولكن هناك فارقا هاما بينها وبين كليلة ودمنة من حيث مصدر المادة التي احتوتها ذلك أنها عند ما نقلت إلى العربية أضيف إليها كثير من القصص العربي الصميم الذي يدور في بغداد والبصرة والقاهرة مما يدل على تأثير من نوع خاص يمكن أن نسميه التأثير بإثراء الأصل عن طريق عناصر محلية قد لعب دورا يمكن طرحه على بساط البحث المقارن.

على كل حال فالعلماء مختلفون حول كثير من الأمور المتعلقة بهذه المجموعة القصصية مختلفون حول الوطن الأصلى الذى انطلقت منه عناصرها أول ما انطلقت فقالوا إن هذا الوطن هو الهند وقالوا بل هو مناطق محددة من الهند فهى إذن عناصر تدخل فى الأصول الآرية أو الهنود أوربية كما تختلف آراء الباحثين أيضا حول الفترة التى تم فيها جمع هذه النوادر وتدوينها فى شكلها الأخير فبعضهم يشير إلى أنها كانت موجودة فى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر أو السادس عشر ثم إن هذه الآراء تختلف حول الوطن الأخير الذى انتهت إليه هذه النوادر فى لغتها العربية. وهل كان هذا الوطن الأخير أو الوطن الذى أعطاها شكلها النهائى هو مصر دون غيرها أم كان الشام ومصر.

هناك من يرى أن ألف ليلة وليلة ترجمت من الفارسية إلى العربية فى العصر العباسى وأنها هاجرت محمولة بواسطة رواة نوادرها أو عن طريق بعض مخطوطاتها من العراق إلى الشام ووصلت إلى مصر وكانت معروفة أيام الأيوبيين والفاطميين وكانت رائجة فى العصر المملوكى. (١)

---

(١) رشدى صالح . ألف ليلة وليلة - الجديد العدد ١٢ - ١٥ يوليو ١٦٧٢ ص ٣٠ .

وهناك رأى قوى يرجح أن يكون الفن المصرى هو صاحب الفضل فى إضافة قصص الشطار والمحتالين بكل عناصر المرح والكوميديا فيها خاصة وأنها الأحدث عهدًا وأنها أيضا تضم مجموعة من الألفاظ والأسماء والتعابير المصرية.

ولا مجال هنا للتفصيل فى ذكر المادة القصصية لألف ليلة فذلك مجاله تاريخ الأدب أو الأدب الشعبى فضلا عن أن الشطر الأكبر منها معروف للعامة والخاصة بفضل تغلغلها فى التراث الشعبى لمعظم الشعوب العربية وإنما المجال هنا لدراسة ظاهرة التأثير والتأثر، إلا اننا نود إلقاء الضوء على طبيعة مضمون هذه القصص حتى يسهل علينا بحث التأثير والحكم عليه.

" طبيعة المادة القصصية فى ألف ليلة "

قام المستشرق النرويجى أو يستروب بدراسة موسعة لألف ليلة وصنف محتواها المستقل فى ثلاث طبقات تشمل الأول هيكل الكتاب والقصص المأخوذة عن الكتاب الفارسى هزاز أفسانه وتضم الثانية القصص التى أخذت من بغداد وتجمع الثالثة القصص التى أضيفت إلى الكتاب فى مصر وتابع شوفين تحليل الأقسام فيبين أن الطبقة المصرية تتألف من قسمين أحدهما يهودى الأصل والآخر يرجع إلى القصص الشعبى المصرى وحاول تحديد شخصية الرجل الذى وضع الطبقة المصرية بقسميها ولكن محاولة هذه لم تسفر عن شىء محدد ذلك أن عدد الكتاب

والقصاص الذين تدخلوا فى إعادة صوغ ألف ليلة وليلة فى عصور متعاقبة كانوا من الكثرة بحيث أن الكشف عن عمل كل مؤلف منهم على حده يعد من الأمور البالغة التعقيد التى لا يجرؤ كاتب على التعرض لحلها .

ويذهب أو يسترو ب إلى أن النواة الأصلية لكتاب ألف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصص فارسى هو هزار افسانه الذى ربما يكون فى رأيه قد نقل إلى العربية فى القرن الثالث الهجرى وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندى .

ومن السهل تمييز الطبقات الثلاث داخل المجموعة فالفكرة الأساسية للكتاب هى ثنى الإنسان عن فعل الشر والتهور فى عمله ومحاولة اختصار العمل لكسب الوقت .

وهذا موجود أيضا فى قصة (الوزراء السبعة) الهندية الأصل وفى القصة الهندية المسماه (صوكاسا بتاتى) ففيها تحول الببغاء الأريبة بين زوجة صاحبها وبين زيارة خليلها فى غيبة زوجها بأن تشغلها فى البيت بجزء من قصة تسرده عليها كل يوم وتختمه دائما بقولها سأقص البقية غدا إذا بقيت فى البيت الليلة وهكذا لا تستطيع الزوجة تنفيذ مآربها حتى يعود زوجها .

وهذه الطريقة فى تكوين هيكل القصص شائعة فى الهند وتكاد تكون مقصورة على أدبها القصصى وليس الأمر فى كيفية تمييز الأصل الهندى فى ألف ليلة

قاصرا على ذلك بل إنه يتعداه إلى الأسلوب فمن لوازم الكتب الهندية الشعبية قولها : لاتفعل ذلك وإلا أصابك ما أصاب فلانا فيسأل السامع وكيف ذلك فيجيب القاص برواية القصة وهذا هو الأسلوب المستخدم في ألف ليلة.

والقصص التي في أوائل جميع النسخ المخطوطة والمطبوعة من كتاب ألف ليلة وليلة كقصص التاجر مع العفريت والبنات مع الحمال والصعاليك الثلاثة والأحدب كلها شاهدة على الطريقة التي يقوم بها الكتاب على هيكل القصص الهندية القديمة .

وطبيعة الهيكل واضحة في نواة المجموعة وهي قصة شهريار والتشابه الملحوظ فيما بين الطريقة التي تدبج بها بعض القصص في النواة أي حكاية شهريار مع زوجاته ووقوف شهرزاد ضد تيار القتل الذي دبج عليه من زوجاته بسرد القصص التي لاتنتهي كل ليلة التشابه بين هذه الطريقة وبين الطريقة التي تنتهجها الكتب الهندية علامة واضحة على الأصل الهندي للمجموعة رغم أن اسم شهريار فارسي وكذلك معظم أسماء القصة التي تمثل النواة وهذا أمر من خصائص الأدب الهندي مشاهد في أشهر الملاحم الهندية (المهابهارته) و(البنجه تنتره) وغيرها ولا يحفل الهنود بما في هذه الطريقة من بعد عن الواقع

ومجافاة لطبيعة الأشياء فإنهم يظهرون من حين إلى حين أشخاصا يتكلمون في حين أن طبيعة موقفهم من القصة تتنافى مع هذا .

والقسم العربي من المجموعة يبدأ ببغداد ويتردد فيه اسم هارون الرشيد وبعض حكايات هذا القسم من وحي الخيال والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيدت صياغتها مثل حكاية أبي الحسن أو النائم اليقظان التي تجد أصلها فيما رواه الإسحاقي وكذلك تجد أن كثيرا من الحكايات التي ذاعت عن أبي نواس وأبي دلامة قد أصبحت من الروايات الأدبية .

ويذهب اوستروب إلى أن اسم الرشيد كان قد أصبح منذ وقت قديم رمزا للعصر الذهبي الغابر تفعل فيه الأعاجيب وتخلق حوله الأساطير وعلى ذلك فمن الخطأ أن نكتفي بورود اسمه في حكاية من الحكايات فننسبها إلى القسم العربي من ألف ليلة .

ويضع أوستروب مقياسا آخر لتمييز القصص ذات الأصل العربي فيقول :

(إذا صرفنا النظر بطبيعة الحال عن كثير من التفصيلات التي لابد أن تدخل موضع الشك : فإنا نستطيع أن نقول بصفة عامة إن الأقاصيص الهينة الجيدة السبك التي تمثل حياة الطبقة الوسطى وتقوم على مشكلة من مشكلات

الحب ويكون حلها على يد الخليفة هي من الطبقة البغدادية أما حكايات الصعاليك وحكايات الجن وهذه في الغالب ضعيفة الأسلوب فهي من طبقة مصرية متأخرة (١) .

ومما يجدر ذكره أن الجن في الحكايات الهندية والفارسية القديمة يفعلون ما يفعلون من تلقاء أنفسهم أما الجن في القصص المتأخرة البغدادية والمصرية فيخضعون دائما للطلسم أو لغيره وعلى هذا فإن صاحب الطلسم هو الذي يسيطر على مجرى الأمور دون الجن والعفاريت .

أما نسبة حكايات السندباد البحري إلى كتاب ألف ليلة وليلة فحل بحث ويظهر أنها وضعت في عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية ما وصلتا إليه من ازدهار وربما كانت هذه الحكايات في الأصل كتابا قائما بذاته .

ومن المعروف أن ثمة بعض حكايات مصرية فرعونية وحكايات يونانية تشبه ما جاء في ألف ليلة ولاحظ كثير من الباحثين التشابه الواضح بين أحداث الالياذة والأوديسا على نحو جزئي وبين حكايات السندباد البحري وكذلك التشابه المؤكد بين قصة حصار طروادة وخدعة الجرات في قصة علي بابا والأربعين لصا . .

(١) دائرة المعارف الإسلامية مادة ألف ليلة وليلة القسم الأول بقلم أويسترو ب .

ففى الإلياذة اختفى جنود الإغريق فى حصان خشبى وتظاهروا بأنه قربان للآلهة فأمنهم أهل طروادة وأدخلوا الحصان إلى مدينتهم فخرج منه الجنود وفتحوا أبواب المدينة لبقية الجيش .

وكذلك استطاع كبير اللصوص فى قصة على بابا إدخال اللصوص الأربعين إلى منزل على بابا فى جرات الزيت .

ولكن الأصل الفرعونى للقصتين يبدو مؤكدا من خلال قصة القائد المصرى داجهوتى من الأسرة الثامنة عشر الذى حاصر مدينة كوبى فلما استعصت عليه تظاهر بالصلح مع أميرها وأرسل مائة سلة إلى جند الأمير على أنها مملوءة بالهدايا ولكن جنود القائد المصرى كانوا داخلها ففتحوا المدينة بهذه الحيلة .

ومن الأمور البالغة العسر الربط بين هذه الحكايات على أساس التأثير والتأثر لانعدام الأدلة والوثائق الدالة وقد يكون فى الأدب الشعبى وسهولة تنقل مادته بين الشعوب التفسير الوحيد لحدوث هذا التشابه .

تأثير ألف ليلة فى الأدب الغربى :

إن من يقرأ مخطوطات خيال الظل أو نصوصه المطبوعة والمجموعة فى مصر يلاحظ أن بعض فقراته ونوادره قريبة مما يرد فى حكايات ألف ليلة بل إن التأثير

ملحوظ أيضا كما يذهب إلى ذلك رشدى صالح إلى التمثيليات المرتجلة التى كانت شائعة قبل أن تأتى الحملة الفرنسية إلى مصر وظلت موجودة بعدها فكانت أحداثها وشخوصها ومواقفها مستوحاة من ألف ليلة وليلة.

وعندما كتب توفيق الحكيم عن شهر زاد كان مشغولا بتحليل رموزها إذ أنه رأى أن أبطال مسرحيته يرمزون إلى الصراع أو العلاقة المركبة بين الغريزة والقلب والعقل بل إن توفيق الحكيم يؤكد أن تفسيره لرموز ألف ليلة قد كشف عن أنها تمثل حركة الإنسانية كلها. وقد استوحاها كثير من الأدباء المعاصرين فى مصر مثل على أحمد باكثير وعزيز أباظة (١).

تأثير ألف ليلة فى الآداب الأوربية :

لعل تأثير ألف ليلة فى الاداب الأوربية أعمق وأوسع من تأثيرها فى الأدب العربى ومعرفة الأوربيين بهذه المجموعة القصصية قديم يرجعها بعض المستشرقين إلى القرن الثالث عشر ويقولون إن حكايات بوكاتشيو

---

(١) ألف ليلة . رشدى صالح / ٣٤

الإيطالى الذى ينسب إليه ابتكار فن القصة القصيرة فى القرن الرابع عشر ترجع إلى النوادر الشفاهية التى كانت شائعة فى إيطاليا وهى التى تأثرت بدورها بألف ليلة وليلة.

بل هناك من يرى أن الأثر أقدم من ذلك إذ يعود إلى بيتروس الفونسو سنة ١١٠٦ فى مجموعته القصصية وهى أقدم مجموعة قصصية فى العصور الوسطى وأمكن إثبات الأصول العربية لتلك القصص التى وردت فيه كما أن مجموعة حكايات خوان مانويل فى أسبانيا فى القرن الرابع عشر فيها قدر كبير من التراث القصصى الشرقى. (١)

ويذهب باحثون آخرون ومنهم المستشرق بالينثيا إلى أن بعض المسرحيات التى كتبها كالدورن دى لابركا وهو من أكبر كتاب المسرح الأسبانى فى القرن السابع عشر تعود إلى أصول موجوده فى الف ليلة وليلة.

بل إنهم يتوسعون فى الاستدلال والتقصى إلى الحد الذى يعقدون فيه المقارنات بين عناصر موجودة فى المسرح الكلاسيكى الإنجليزى وعناصر وارده فى الف ليلة وليلة.

---

(١) د. / طه ندا الأدب المقارن ص ٢٦٠

أما إذا تابعنا تاريخ تأثير ألف ليلة في القرن التاسع عشر فإننا نجد كلا من ولهلم هاوف الألماني وهانس كريستيان أندرسون الدنمركي مؤلف قصص الأطفال المعروف قد أظهر تأثرا واضحا بمضامين ألف ليلة الخيالية.

وتنطق بعض أعمال هوفمنستال وريلكه الألمانيين المعاصرين بما تركته قصص ألف ليلة وليلة من أثر فيها ويذهب هوفمنستال إلى أن ألف ليلة تبدو كلا متكاملا متناسق الأجزاء رغم تعدد قصصها ومؤلفيها إذ تسيطر عليها روح واحدة ويقول إن هوميروس لا يرقى إلى مستواها في بعض الأحيان ولا يبلغ مافيها من طاقات متجددة ومنابع متدفقة من الفكر والإحساس.

ولعل الواقعية التي تصور حياة المجتمع من القمة إلى القاع من عالم الملوك والأمراء إلى عالم الحلاقين والصيادين الفقراء هي التي تجتذب القارئ تماما وتجعله يعيش مع صورها ويحس روائح العطور والبخور والأطعمة والأشربة التي تنبعث من القدور والقناني في حكاياتها وتلهب وجدانه فلا يشعر بموقعه في المكان والزمان. (١)

ومن مزايا ألف ليلة وليلة في رأي هوفمنستال أيضا تعبيرها عن المشاعر الإنسانية النبيلة وأشادتها بالمعاني السامية كإكرام الضيف والتقوى

(١) المرجع السابق ص ٢٥٧

والوفاء وما إلى ذلك من الفضائل ويختم رأيه فيها بتلك الفكرة المأثورة عن مستند ال وهى أن الف ليلة وليلة كتاب يجب أن ننساه كلية بعد كل قراءة حتى تستمتع به من جديد كلما عدنا إليه كأننا نطالعه للمرة الأولى . (١)

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن قصص ألف ليلة وليلة قد أحدثت أثرا عميقا فى أوربا لأنها أثارت خيال الأوربيين وحملتهم إلى أجواء غريبة عليهم يختلط فيها السحر بالغموض وقدمت إليهم بذلك لونا من ألوان الأدب لم يكن معروفا لديهم .

كما أن هذه القصص تمثل الأدب الشعبى بما فيها من تصوير لحياة طبقات الشعب الكادحة وتمثيل لعاداتها وتقاليدها وهو الأمر الذى لم يكن ممثلا فى الأدب الأوربى الذى لم يتجه إلى الشعب ولم يعن بتصوير حياته . (٢)

ويذهب إمام المستشرقين الإنجليز المعاصرين البروفسور جب إلى أن الآداب اللاتينية واليونانية لم تستطع أن تجتذب إليها طبقات الشعب فى انجلترا إذا كانت فى قلة حوادثها وضعف تأثيرها على الناس بعيدة عن نيل رضائهم وإقبالهم وربما كانت هذه الظاهرة طبيعية بالنسبة

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥٩
(٢) المرجع السابق ص ٢٦١

لهذه الآداب لأنها لم تكتب أصلا للشعب . (١)

ويعتقد جب أن الأثر العميق الذى تركته القصص الشرقيه فى طريقة التفكير الأوروبى فى القرن الثامن عشر يمكن أن تنسب إليه الحركه الرومانتيكية ويستشهد جب بما ذكره وارتون فى كتابه تاريخ الشعر الإنجليزى سنه ١٧٧٠ من أن الحركة الرومانتيكية هى بلا ريب نتاج عربى خالص. (٢)

وقد يكون هذا الرأى مبالغا فى إسرافه فى تلمس أثر الف ليله فى آداب اوروبا ولكنه على الأقل يدل على عمق تغلغل هذه القصص فى الوجدان الأوروبى .

ويؤثر عن فولتير فى فرنسا قوله إنه لم يزاول فن القصص إلا بعد أن يقرأ الف ليلة وليلة أربع عشرة مرة وتمنى متندرا أن يمحو الله من ذاكرته هذه القصص حتى يعيد قراءتها من جديد ليجدد بذلك الشعور بلذتها . (٣)

-=-=-=-

---

(١) توماس ارنولد . تراث الإسلام ط ٣ ص ٢٥٩

(٢) المرجع السابق ص ١٦١

(٣) الأدب المقارن ص ٢٦٢

الكوميديا الإلهية وقصة المعراج

للكوميديا الإلهية لدانتى (١٣٢١ م) مكان الصدارة بين تراث إيطاليا الأدبى ، بل تراث الإنسانية كله ، فقد نالت هذه الملحمة من الإعجاب على مر العصور ما منحها بحق خلود الآثار الأدبية .

وأصول الكوميديا الإلهية ليست جديدة ، وليست عناصرها الخيالية مبتكرة ، وإنما هى أصول وعناصر عرفتها آداب قديمة مختلفة تناولها دانتى الشاعر ، وصاغها صياغة جديدة مفرغا عليها حلة جديدة ، ونافخا فيها من روح شاعريته فاستوت أثرا قويا يبلور رؤيا الإنسانية فى العالم الآخر على نحو رفيع .
وأغاص بلاسيوس عن أثر عقيدة البعث والآخرة عند المسلمين فى ملحمة دانتى " الكوميديا الإلهية " وعارض كثيرون فقد هالهم أن يقرن عمل دانتى بثقافة غريبة عنهم ، ولم يكن يدور بخلدهم أن تربطهم بها أدنى صلة ، وظنوا أن الكوميديا مبتكرة من أولها إلى آخرها ، غير أننا نحتاج إلى إثبات الصلة بين دانتى والثقافة الإسلامية العربية إثباتا تاريخيا .

وعاش دانتى فى عصر كانت فيه الحضارة الإسلامية هى مركز الإشعاع الفكرى والإنسانى ، لاسيما فى الأندلس وصقلية والقسطنطينية والشام .. ولما كان العرب يومذاك فى الطليعة من ركب الحضارة وكانوا قادة الشعوب فى كل ميدان من ميادين الإنتاج والتفكير والصناعات والفنون ، كانت أمم الغرب قد أخذت تتجه إلى الثقافة الشرقية

الشرقية والعربية تمتص منها ذلك اللقاح الذى نشأ عنه فيما بعد انبعاث حركة النهضة الكبرى .

وكان دانتى واسع الثقافة ، مما لا يمكن معه أن يكون غريبا عن الثقافة الإسلامية أو على الأقل عما كان قد نقل من تلك الثقافة إلى لغته من كتب وأقاصيص دينية شاعت بين الناس ، تحتل قصة المعراج النبوى مكان الصدارة منه .

ولقد انتهى بلاسيوس إلى أن دانتى فى الكوميديا يستقى صوره — وتصميمه للعالم الآخر فيها من مشاهد العالم الآخر كما تصورها قصة المعراج وكتب الدين الاسلامى (1)

وأكد المستشرق الإيطالى تشيرولى رأى بلاسيوس ، وكذلك انتهى بحث المستشرق الإسبانى مونيوز استدينو إلى أن ترجمة قصة المعراج الإسلامية كانت متداولة فى القرن الثالث عشر ، وكان لها تأثير هـا فى أوساط القراء والأدباء ورجال الكنيسة فى كل من إيطاليا وفرنسا وأسبانيا ، وإن دانتى بوصفه من كبار مثقفى عصره كان مطلعا على هذه القصة .

وتأتى الكوميديا الإلهية فى صياغتها الفنية لتقطع بصلة هذا الأثر الأدبى الإيطالى الكبير بقصة الإسراء والمعراج الإسلامية ، وكثير من شاهدها وصورها للعالم الآخر فى الفردوس والجحيم .

ولم تكن قصة المعراج المصدر الوحيد للكوميديا الإلهية فإن

مجلة ديوجين — العدد السادس سنة ١٩٥٤

هناك ديانات أخرى عرفت هذا النوع من القصص ذات الرؤى في العالم الآخر إلا أن قصة المعراج لرسول الإسلام محمد صلوات الله عليه كانت أبلغ تأثيرا مما عداها ، وربما كان ذلك بسبب التطور الكبير الذي بلغته من روعة الخيال والشعر على يد الصوفي الكبير محي الدين بن عربي (٦٥ هـ) في كتابه " الفتوحات المكية "

ويتأثر دانتي بصورة النظام الفلكي التي كانت معروفة في عصره ، فهو يجعل جحيمه تسع حلقات متدنية أسفل فأسفل حتى تنتهي إلى مركز الأرض " المطهر " ومنه ينطلق إلى السماء حيث تتعالى تسع سماوات تنتهي بسماء السماوات وهي المستوى العاشر.

ونجد ما يشبه هذا التقسيم للعالم الآخر في قصة المعراج ففيها أن عدد المعاريج كانت ليلة الإسراء عشرة : سبع سموات والثامن هي سدرة المنتهى ، والتاسع المستوى الذي سمع فيه الرسول صرير الأقلام في تصاريف الأقدار والعاشر : هو العرش ، حيث تمت الرؤية وسماع الخطاب والكشف الحقيقي .

أما بداية الرحلة في الكوميديا الإلهية فتأتي . في أعقاب نوم عميق ، وتنطلق من بيت المقدس ، ومن موقعه ينزل فيه دانتي إلى درجات الجحيم التسع حتى الدرك الأسفل حيث إبليس.

وفي المعراج أيضا يبدأ العروج إلى السماء بعد الصلاة في بيت المقدس مع جماعة الانبياء ، ويأتي إسراء الرسول عليه السلام إلى بيت المقدس بعد نومه في بيت أم هانئ بنت أبي طالب ، إذ يرافق

الرسول عليه السلام جبريل ملك الوحي ، بينما يرافق دانتي فرجيل الشاعر رمز الإلهام الشعري .

ويرى الرسول صلى الله عليه وسلم في قصة المعراج كائنات رمزية كالمرأة العجوز رمز الدنيا ، والشيخ رمز الشيطان ، واللبن رمز الفطرة ... أما دانتي فيعترضه هو أيضا كائنات رمزية هي الذئبة رمز البخل والأسد رمز الكبرياء والفهد رمز الشهوة .

وأقسام العالم الآخر عند دانتي يبدأ بالجحيم ومقر العظماء الذين سبقوا المسيحية ولم يهتدوا إلى نورها ثم الجحيم ذي الدركات التسع ثم المطهر وهو ممر ضروري من الجحيم إلى الفردوس ، ثم الفردوس حيث تتعالى تسع سماوات كل سماء مستوى من مستويات الفردوس .

أما تصوير النصوص الدينية الإسلامية للعالم الآخر فهنالك الجنة ذات الفراديس الثمانية وهي :

دار السلام وجنة النعيم وجنة المأوى ودار الخلد وجنة عدن وجنة عليين ... وينتقل المتنقل إلى الجنة من أسفل إلى أعلى دوما ...

وهناك النار ذات الدركات السبع ، والصراط المضروب بين ظهري جهنم وهو يفضي إلى الجنة ، وهناك جبل بين الجنة والنار هو " الأعراف " وهو مقر خاص للذين لم يستحقوا عذاب الجحيم ولا نعيم الفردوس .

ونلمح أن الجنة تقابل الفردوس وأن الصراط يقابل المطهر ، وأن جهنم تقابل الجحيم ، وأن الأعراف تقابل الليمبو مقر العظماء والعباقرة

الأقدمين وبعد ذلك تتعاقب المشاهد في كل من القصة الإسلامية والملحمة الدانتية مشاهد العذاب أو مشاهد النعيم ، فتتقارب تارة حتى تتماثل تقريبا وتختلف أخرى ، ومثل هذا التماثل في التصوير نجده بشكل يكاد يكون قاطعا بأن دانتي استمد من قصة المعراج في ملحمته.

فالعواصف السود ومطر النار والحركة الدائرية الدائمة للقوم والطعن بدون موت وسحب المعذبين ، وأجزاؤهم متدلية والقوم مقطوعو الأيدي ، وعذاب الزمهرير ، كل ذلك متمثل في الأثرين مع اختلاف يسير بين الموضوعين.

غير أن الذي نريد إبرازه هنا هو أن معراج الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن عملا شعريا من وحي الخيال وإنما أراد الله أن يطلعه على مظاهر قدرته حتى يملأ قلبه ثقة فيه واستنادا إليه " لقد رأى من آيات ربه الكبرى "

–––––––––

أثر الأدب الأوربي في الأدب العربي الحديث

في مطلع عصرنا الأدبي الحديث الذي تجدد فيه الاتصال بيننا وبين العالم الغربي ثقافيا وأدبيا ، كانت المدرسة الكلاسيكية الممتدة من البارودي هي المدرسة السائدة التي تمثلت أخيرا في (شوقي وحافظ). وكانت تؤمن بالتعبير الجماعي ، وبأن وظيفة الشعر هي التعبير عن أحاسيس الجماعة وآمالها وآلامها وصراعها في الحياة . ولهذا عبرت عن الحركة الاستقلالية ومظاهرها السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، كما عبرت عن آمال العرب والمسلمين .

ومع أن (شوقي) أكبر أعمدة هذه المدرسة استطاع باطلاعه على الأدب الاوربي أن يضيف جديدا الى الشعر العربي ، كالمسرحيات والملاحم التي لم يعرفها أدبنا من قبله ، كما استطاع أن ينقل فن (لافونتين) في القصة الخرافية ويتأثر به ، ويبدع فيه .

لقد قامت مدرسة جديدة مناهضة لهذه المدرسة التقليدية ، ومتأثرة بمختلف المذاهب الأدبية الحديثة ، مابين رومانتيكية ورمزية وواقعية ، وغيرها وذلك بفضل ثقافاتها الغربية المتنوعة .

كانت هذه المدرسة الرومانسية تتمثل في : (خليل مطران) وثقافته الفرنسية وشعراء الديوان (العقاد والمازني وشكري) الذين تأثروا بالثقافة الانجليزية وبمثل (شللي - بيرون - تنيسون - بنس) ،و (جماعة أبولو) ، (أدباء المهجر)

هذه المدرسة في جملتها تعد ثورة على المدرسة التقليدية التي يعتبر أصحابها في رأيهم شعراء مناسبات ، وشعرهم لا وحدة فيه .. ومن ثم اتجهت

* الأدب المقارن : د .حسن جاد .

إلى (الذاتية) والدناية بالطابع الشخصي وترك التقليد ، والرجـــوع إلى الذوق والعاطفـة ، وتحقيق الوحدة في القصيدة ، والتجديد فيها .

فهي دعوة إلى أصالة الشاعر ورجوعه إلى نفسه ، يستمد من تجاربهـــا الذاتية أفكاره ومشاعره ، وهي بُعد بالفن عن أن يسخر للمناسبات التقليديـة التي لايحس الفنان صداها في نفسه ، فالصدق الفني في التصوير ، وذاتيـة التجارب من أهم أسسها .

ونضيف هنا إلى ما سبق من نمـاذج التأثر والتأثير بين الأدب العربـــي والأوربي هذه المظاهر التي نجملها فيما يلي :

١ـ التأثر في الشكل والجنس الأدبي :

وقد نهض به السوريون منذ أواخر القرن التاسع عشر ، حيث أخـــذوا يترجمون بعض الأعمال الادبية الأوربية ، كالقصص والمسرحيات . وكان (مارون النقاش) أول من افتتح المسرح العربي بمسرحية (البخيل) التي تأثر فيهـــا بمسرحية (موليير) التي تحمل نفس الاسم .

ثم توالت المسرحيات المترجمة والمقتبسة ، حتى كانت مسرحية شـــوقي (مصرع كليوباتره) عام ١٩٢٩م مدعمة لشخصية المسرح العربي فنا وتعبيرا .

ومع أننا تجاوزنا مرحلة الاقتباس والترجمة إلى مرحلة التأليف الواقعـــي النابع من بيئتنا وظروفنـا ، فإننا لانزال نشهد بعض المسرحيات المقتبسـة من الأدب الغربي إلى يومنا هذا ، كمسرحية (السكرتير الفني) الـــتي اقتبستهـا فرقة الريحاني ومثلتها ، والتي تمثلها الآن فرقة فؤاد المهندس .
وينبغي أن نشير إلى أن الذين قاموا ويقومون بالترجمـة والاقتبـــاس ،

يتصرفون في المسرحية بالتمصير والتعريب ، حتى تلائم البيئة المصرية والعربية .

واذا أخذنا (الملحمة) بمعناها العام أمكننا أن نضيف هذا الجنس الأدبي إلى أدبنا العربي الحديث ، فمثلا في : (همت الفلك واحتواها الماء) لشوقي ، و (نيرون) لمطران ، (الإلياذة الاسلامية) لمحرم .

وقد ذكرنا من قبل كيف تأثرنا بالقصة الأوربية في أصولها الفنية واتجاهها الواقعي ، وكيف بدأ أمثال المنفلوطي بالترجمة والاقتباس .

وهكذا يستكمل أدبنا العربي نقصه من المسرحية والقصة والملحمة ، متأثرا بالأدب الغربي ، بعد أن كان غنائيا محضا .

٢- التأثر الموضوعي :

في الاتجاه الذاتي والاستيحاء النفسي ، والاعتماد على العاطفة والتجربة الشخصية ، والانطلاق الخيالي والعاطفي . وذلك تأثر بالرومانسية التي تناهض التقليد وتعتد بالذاتية والشخصية ، وهكذا رأينا شعراء الفكرة مثل (العقاد) ، وشعراء العاطفة مثل (المازني) ، وشعراء الوهم الرومانتيكي والخيال مثل (عبد الرحمن شكري) .

ومن التأثر الرومانسي (الهروب إلى الطبيعة) واستلهامها والتغني بها ، وقد تجلى ذلك في تمجيد شعراء المهجر للغاب ، ودعوتهم إلى الطبيعة ، وهروبهم إليها ، وتغنيهم بها ، وكما في قصائد وكلمات ميخائيل نعيمة وايليا أبي ماضي وغيرهم[1] وكما يتجلى ذلك عند مطران في قصيدته (المساء) وغيرها .

---

(١) (الأدب العربي في المهجر) - د . حسن جاد

وعند أبى القاسم الشابى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل فى (أغانى الكوخ) وغيرهم .

ويقول أحمد زكى أبو شادى فى (عودة الراعى) :

ورجعت للماء المغرد مستزيدا ما حكاه

ورجعت للزهر المبادل من يضاحكه أساه

وتركت كون الناس فى يأس إلى كون سواه

ويقول الشاعر القروى المهجرى :

الفجر أختى والصباح أخى والشمس أمى والنهار أبى

على أن (الهرب الرومانسى) من دنيا الناس ، من الظواهر التى شاعت فى أدبنا الحديث ، كما فى مطولة (بساط الريح) لفوزى المعلوف الشاعر المهجرى ، و (شاطئ الأعراف) للهمشرى ، وكما يبدو من أسماء بعض الدواوين ومضمونها مثل (وراء الغمام) لناجى ، و (الملاح التائه) لعلى محمود طه .

فمطولة (بساط الريح) للمعلوف كلها هرب من البشر وتبرم بهم ، وإحساس بالغربة بينهم ، كما يقول للطيور التى فزعت لمرآه فى مملكتها :

لا تخافى ياطيور ما أنا إلا شاعر تطرب الطيور لشعره

فر عن أرضه فراك عنها من أذى أهلها وتنكيل دهره

على نحو ما يقول الشاعر الإنجليزى (كيتس) :

وتعالى أيتها المنية وأنقذينى من البشر ... " .

كما أن (التشاؤم الرومانسى) والكآبة والقلق ، والضيق بالحياة والناس والشعور بالحيرة والحرمان ، وتمنى الموت والفناء ، كل ذلك يتسرب إلى أدبنا من الرومانتيكية الغربية .

يقول أبو القاسم الشابي :

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي فهيا نجرب الموت هيا

وفوزي المعلوف يقول :

والآن ياموت إلى اقترب يامرحبا بالموثق المعتق

معتق نفسي من قيود الأسى موثق جسمي في المدى الضيق

ويبدو التأثر واضحا في هذه النزعة القاتمة التي تتجه إلى الموت ، يمثل الشاعر الإنجليزي (جون كيتس) حين يقول :

" تعالى أيتها المنية الجميلة ، فقد اشتاقتك نفسي -- اقتربي وحلي قيود المادة فقد تعبت من جرها -- تعالى أيتها المنية الحلوة وأنقذيني من بين البشر الذين يحسبوني غريبا عنهم ، لأني أترجم ما أسمعه من الملائكة إلى لغة البشر -- الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة ، ولكن الموت أعمق -- الموت مكافأة الحياة الكبرى -- والآن يبدو لي أكثر من أي وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت ".

والأسى والألم عند الرومانتيكيين هما الشعر ، وليس سواهما شعرا -- يقول (ألفريد دي موسيه) : إن أبدع الأغاني ما تسربل بالأسى -- لا شيء يجعلنا عظماء إلا الألم العظيم -- الحزن السامي يجعلنا نقدر القدر " .

ويقول (اسكندر دیماس) الفرنسي : " الدموع ضرورة للعبقرية " .

و (صوفية الحب) التي انتقلت من الشعر العربي عن طريق الأندلس إلى الشعر الأوربي على يد شعراء (التروبادور) تستقر آخر الأمر عند الرومانتيكيين ، في صورة العذاب والحرمان ، والسقم والألم ، والاتجاه الروحي الخالص .

ونرى (إيليا أبو ماضي) يقول :

إن نفسا لم يشرق الحب فيها هي نفس لم تدر ما معناها

أنا في عالم قصي سحيق لا أراها، لكن روحي تراها
لست أشكو النوى ملالا، ولكن طرب الروح أن تذيع جواها

ويقول أبو القاسم الشابي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) :

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد كابتسام الوليد

ولا تزال نجد في مجال الموضوعات والأفكار مظاهر من التأثير الأوربي في الأدب العربي.

فحين يقول : (لايبنتز) في عجز الإنسان وضآلته بالنسبة للخالق :

" إن الله كالمحيط، وليس عندنا منه إلا قطرات، وإن الإنسان لا زورق له يوصله لاجتياز شقته وسبر غوره، وكل ما في مقدوره أن يستبصر فيه من الساحل أي لا يملكك إلا أن يرى بعينيه فقط.

نجد (شوقي) يقول في قصيدته / (الله) :

بحر المحبة فوق باع الزورق والفلك إن تذهب ذراعا تغرق
فاجعل شراعك فيه عينك وانسرق كم في تراقي الموج من يد مغرق
قبلت وأخرى حظها الإعراء

وكان لهجرة (أدباء المهجر) إلى أمريكا أثر واضح في احتكاك أدبهم العربي بالآداب الأوربية والتأثر بها.

ويؤكد ميخائيل نعيمة في كتابه عن جبران أن أدباء المهجر أفادوا من احتكاكهم بالآداب الغربية في تفتح مواهبهم واستثمارها، وأنه هو وجبران تأثرا بمثل (نيتشه — كارليل — بليك — أمرسن — وولت — ويتمان — شيلي).

وكما كان جبران متأثرا بمذهب (طاغور) في الإغراق الصوفي والتلذذ بالحياة المنطلقة في غير قيد إلا الطبيعة، كذلك كان متأثرا بمذهب (نيتشه)

الألماني في القوة ، وفي ضرورة وجود الإنسان الكامل (السوبرمان) ، وهـذا يبدو واضحا في مواكبه التي ثار فيها على الإنسان المدني وأوضاعه ، وحـاول انعتاقه من سجن العادة ، وتكاكه من أسر المدنية بالعودة إلى الطبيعـة .

٣ـ التأثر اللغـوي :

وكأنما أحس أصحاب المدرسة التجديدية الذاتية أن اللغة التي أحيتهـا مدرسة (البارودي وشوقي) لم تعد قادرة على الوفاء بالتعبير عن الحـالات النفسـية والعقلية التي يحسونها في العصر الحديث ، فأدخلوا كثيرا مـن الصور ، وصاغوا كثيرا من التعبيرات الجديدة التي اهتموا فيها بالألفاظ الموحية وموسيقاها الإيقاعية ، ويتجلى ذلك في شعر (علي محمود طه) و (محمـود حسن اسماعيل) ، كما حاولوا الابتعاد بالشعر عن الخطابية والتعليمية والعناصر النثرية ، بحيث يحدث في السامع هزة ، ويعطي للتجربة نظاما خاصا متسقا .

وقد شاع الأسلوب الرمزي بصوره الموحية في أدبنا العربي ، وإن لـم ينزلق إلى الرمزيـة الفرنسية الغامضة أو السريالية ، إلا أن (جبران) من بيـن أدباء المهجر هو الذي كان ينزع كثيرا إلى هذا الغموض ، ويجاري في أسلوبه الرمزي غلاة الرومانسيين الغربيين ، كما نرى في مثل كتابة (النبي) وفـي قصائده النثرية وكذلك كان ميخائيل نعيمة . أما إيليا أبو ماضي فقد تأثر بالرمزية الموضوعية في قصائده على لسان الحيوان والنبات والجماد كالتينة الحمقـاء ، والحجر الصغير .

ومن التأثر بالرمزية فى صورها التعبيرية قول الشاعر (أحمد سليمان الأحمد) المقيم الآن بالارجنتين ، فى قصيدته (دموع) :

أقمت معابد من حبهـا ... وأشعلت فيها الأغانى شموع
ورفعت على شفتى حروف ... ملونة بابتهال وجوع
وطوقتها بابتسام الحياء ... فنجوى ترف ، وعطر يضوع

وقد تأثر جبران بمثل نيتشه فى كتابه : (هكذا يقول زرادشت) . وبالتراث الرمزى لمثل بليك الإنجليزى ، وهو يتمان الأمريكى ونظرائهم من أقطاب الرومانسية الإنجليزية والفرنسية والألمانية .

ومن (أغانى الرعاة) يشدو (أبو القاسم الشابى) بهذه الصورة :

أقبل الصبح يغنى للحياة الناعسة
والربى تحلم فى ظل الغصون المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهر اليابسة

ومن صوره الصوتية الموحية بألفاظها :

إن هذى الحياة قيثارة اللـه ... وأهل الحياة مثل اللحون
والليالى مغاور تلحد اللحن ... وتقضى على الصدى المسكين

بتعبيراته وصوره على العموم تعبيرات وصور رومانتيكية ، كما نرى فى لوحته الفنية التى رسم فيها (ذكرى صباح) :

٤ـ وحدة القصيدة :

ولم تعرف القصيدة العربية قبل العصر الحديث وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية ، وأن توفر لها نوع من وحدة الربط الذهنى والنفسى بين تجارب الشاعر ، كأن يقصد ممدوحا ، فيمر فى طريقه إليه بالطلل فيبكيه ،

وتحمله الناقة فيصفها ، وتصادفه مشاهد في الطريق فيصورها ، ويصل إلى الممدوح فيتغنى بمعروفه ، فهناك ارتباط نفسي بين هذه الأشياء .

ومنذ تأثرنا بالرومانتيكية والمذاهب الأوربية الحديثة ، تغير نظام القصيدة ، فلم تعد الوحدة فيها ممثلة في البيت وحده ، وإنما تحولت إلى تجربة فنية يتوفر لها الصدق الفني ، وتتحقق فيها وحدة الموضوع والوحدة العضوية .

ونعني بوحدة الموضوع ألا تعالج القصيدة أكثر من موضوع واحد ، فلم يعد من المستساغ أن تجمع القصيدة بين الغزل والفخر والمدح مثلا ، مهما قيل عن وحدة التداعي النفسي بين هذه الأغراض المختلفة .

ونقصد بالوحدة العضوية أن تكون القصيدة عملا متكاملا ، وبنية عضوية حية ، تترابط صورها ، وتتفاعل عناصرها تفاعل الأعضاء المختلفة في الجسم الحي(١) . بمعنى أنها تكون ذات بنية حية تنمو من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها . أي أن الوحدة العضوية (أو الفنية) تكفل للقصيدة بناء فنيا متماسكا ، يتدرج من البذرة إلى الثمرة . على نحو ما كان ينادي به الحاتمي الناقد العربي (٣٨٤هـ) بمثل قوله : " مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض(٢) " .

والاعتقاد بقيمة هذه الوحدة بالأبيات ونظامها وترتيبها ، فالبنية الحية للعمل الفني لا تقبل تغييرا في وضع الأبيات وترتيبها ، ولا حذفا منها ، ولا زيادة فيها ، بحيث لو حدث شيء من هذا اختلت وحدة القصيدة الفنية . وذلك للقصيدة العربية القديمة التي لو قدمت فيها بيتا على بيت أو أخرته

(١) الأدب وفنونه لعز الدين اسماعيل .
(٢) زهر الآداب الحصري جـ٣ ص١٦ .

أو حذفته ، لم نشعر باختلال فيها ، لأن الوحدة فيها محصورة في البيت الواحد .

وقصيدة (النهر المتجمد) للشاعر المهجري ميخائيل نعيمة ، أوضح نموذج للوحدة الموضوعية والشعورية والفنية ، وفيها يقول :

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير

أم قد هرمت وخار عزمك ، فانثنيت عن المسير

بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور

تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور

إلى أن يقول : يا نهر ذا قلبي أراه كما أراك مكبلا

والفرق أنك سوف تنشط من عقالك .. وهو لا

فالقصيدة كما ترى عمل فني متكامل . له أوله وله آخره ، موضوعها واحد تتسلسل جزئياته تسلسلا منطقيا و بحيث ينمو كل بيت نموا عضويا ، فلا تستطيع تقديمه على غيره ، ولا تأخيره ، ولا حذفه ، وإلا ظهرت القصيدة مشوهة مبتورة ، ولم تسر الوحدة فيها سيرها الطبيعي .

والوحدة النفسية والفنية متكاملة ، فجو الأسى يسودها كلها ويشيع فيها ، والأسلوب يوائم التجربة ويواكبها بموسيقاه الهادئة الملائمة لجو الأسى ، والصور الحزينة التي يرسمها الشاعر للنهر في جموده تعطي جوا نفسيا منسجما .

إن القصيدة تبدأ بسؤال النهر عن سر كآبته وجموده بعد أن كان فرحا منطلقا . وهنا يتذكر الشاعر أنه كان يأتيه باكيا فيرده ضاحكا مسرورا ، فماذا جرى ؟ هل جمدته كآبة الشاعر ؟ أم أن المصائب التي أخرست الشاعر قد أخرسته هو الآخر ؟ ويأخذ الشاعر في صف الصور الكئيبة التي تحيط بالنهر .

ثم بعزيه بالربيع الذي سيفك قيوده ، ويعيد جزئياته ، فيسترد حريته وابتسامته ، حيث يزدهر من حوله الصفصاف ، وتغرد الطيور ، ويلاطفه النسيم ، وهنا يوازن الشاعر بينه وبين النهر ، فقلبه كان يموج بالأمل كأمواج النهر ، ويضحك للحياة كضحكات المروج ، ولكنه الآن كالنهر تتجمد فيه أمواج الأمل ، غير أن النهر سينشط من عقاله ، أما قلبه هو فيسيظل حزينا لا يعود إلى ابتهاجه .

فالانتقال من بيت إلى بيت انتقال طبيعي ، يتسق مع الجو الشعوري العام للقصيدة ، بحيث يصل القارئ إلى آخر بيت فيها ، وقد أحس أن الشاعر قد أفرغ تجربته كلها في جو شعوري واحد ، لا نزاع فيه ، ولا ذبذبة (١) .

وهكذا يبدو التأثر الغربي بالرومانتيكية العربية في وحدة القصيدة فنيا وموضوعيا ، وفي شعر التجربة النفسية الذي يعكس خلجات القلوب في صورة وجدانية ، تتبلور فيها شخصية الشاعر الذاتية ، وترتبط أجزاء قصيدته ارتباطا عضويا ، وتسلسل تسلسلا منطقيا ، في وحدة فنية .

وذلك بعد أن كانت القصيدة العربية الكلاسيكية تمثل جملة انطباعات تعدد حالات نفسية مختلفة ، قد يضطرب الشاعر في عرضها ، فلا يستطيع التوفيق بين صورها وأشكالها وظلالها وألوانها .

• ـ تحرر الأوزان :

والرمزيون الأوربيون هم أول من دعا إلى تحرر الشعر من الأوزان التقليدية ، ونادوا بالشعر المطلق من التزام القافية ، أو المتحرر من الوزن لتنوع الموسيقى داخل القصيدة على حسب تنوع المشاعر والخوالج النفسية ،

(١) راجع : شعر المهجر) الدكتور كمال نشأت : ٧٩ وما بعدها .

وقد رأوا أن وحدة القصيدة إنما يتحقق بتطابق الشعور مع الموسيقى ، وأن الوزن التقليدي القديم يخل بهذه الوحدة .

والشعور الحر وليد الشعور المنثور الذي ظهر في فرنسا في عصر الرومانتيكية على يد (برتران) .

وقد تأثر أدبنا العربي بكل مظاهر التجديد والتحرر في الأوزان الشعرية :

١- فقد ابتدعت المدرسة التجديدية عندنا الشعر (المرسل) وهو المتحرر من التزام القافية ، كما يقول خليل مطران في قصيدته (نيجان تهوه) :

البحر ساج والسكينة سائدة والليل داج والمدينة راقدة

غمر الظلام هضابها وجبالها وقلاعها وصروحها ومنازلها

لا نجم في الأفق المحجب سافر خلل السحاب ولا سراج ساهر

٢- وكذلك (مجمع البحور) الذي لا يلتزم فيه بحر واحد في القصيدة ثم توالى تجديد المحدثين في الأوزان حتى رأينا الشعر الحر الذي يعتمد على التفعيلة أو التفعيلتين في غير نظام يلتزم ، ولا قاعدة تطرد ، ولا تقنين يتبع ، وإنما هو تلاعب بالتفاعل كما يريد الشاعر ، مع بقاء القافية ، كما يقول نزار قباني في قصيدته (طوق الياسمين) .

شكرا لطوق الياسمين - وضحكت لي وظننت أنك تعرفين

وجلست في ركن ركين - تتسرحين ، وتنقطين العطر من قارورة

وتدمدمين - لحنا فرنسي الرنين - لحنا كأيامي حزين

أو مع تعددها كما تقول نازك الملائكة في قصيدة (غسلا للعار) :

" أماه وحشرجة ودموع وسواد - وانبجس الدم - واختلج الجسم المطعون - والشعر المتموج عشش فيه الطين - أماه ولم يسمعها إلا الجلاد "

إنها تفعيلات تطول في بعض الأبيات ، وتقصر في بعضها الآخر :
وهكذا .

٣ـ ولقد تأثر أمين الريحاني وجبران وغيرهما من أدباء المهجر بالشاعر الأمريكي (وولت ويتمان) في (الشعر المنثور) المتحرر من قيود الوزن والتقفية فهو نثر فني مركز فيه خيال الشعر وصوره ، توضع كل جملة منه في سطر ، طالت فيه أو قصرت ، وكأنها بيت مستقل .

وقد سبق الريحاني بكتابه هذا اللون في قصائد كثيرة نجدها في ثنايا كتابه (الريحانيات) ، وفي كتاب مستقل هو (هتاف الأودية) .

ثم استهوى هذا اللون (جبران) فسار على دربه ، ولكنه تفوق على أستاذه ، وسبقه في الإبداع فيه ، كما نرى في كتابه (دمعة وابتسامة) ، وكما نرى في ديوان ميخائيل نعيمة (همس الجفون) .

ـ=ـ=ـ=ـ=ـ=ـ=ـ=ـ

(١) أنظر : الأدب المقارن ـ د . حسن جاد ـ ص ١٩٠ .

تأثير إليوت في صلاح عبد الصبور
مثال من " مأساة الحلاج "

تتجه الدراسات المعاصرة الى عقد صلة قوية ومقارنة بين مسرحية صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) ومسرحية ت س اليوت (جريمة قتل في الكاتدرائية) تأسيسا على وجود تشابه كبيرة بينهما في الشكل والمضمون والروح العام .

وفي مقابل اختلاف الرأي حول هذه المسأله فإننا نعدها مثلاً جيدا من أمثلة التأثير تنطبق عليه أغلب المبادئ النقدية التي انطوت عليها هذه الدراسة ولكن قبل أن نخوض في التفاصيل علينا أن نلم بأصل الموضوع .

مسرحية اليوت :

تدور أحداث مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) حول شخصية توما س بيكيت الذي كان كبيرا لأساقفة كاتدرائية كانتربري في عصر هنري الثاني ملك بريطانيا منذ عام ١١٥٤ م أي أن أحداث المسرحية لها أصل من التاريخ .

وكان بيكيت من مستشاري الملك البارزين واشترك معه في بعض معاركه وفي عام ١١٦٣ عينه الملك كبيرا للأساقفة وكانت هذه بداية مرحلة جديدة في حياة بيكيت . فقد تحول إلى الجدية والرهبنة بعد حياة الترف في البلاط وقد بدأت خلافات بينه وبين هنري تظهر بالتدريج تعكس الصراع بين سلطته الكنسية والسلطة الدنيوية واشتدت الأزمة في العام التالي لتعيينه ففر إلى الخارج حتى سنة ١١٧٠ . إذ عاد بعد مساعي الصلح ولكن الخلافات رجعت

بينهما كما كانت وبلغت ذروتها فى موضوع الأساقفة الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا فى عملية تتويج الأمير هنرى كخليفة للعرش فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته وهكذا اتسعت الفجوة بين بيكيت والملك وأخيرا توجهت مجموعة من الفرسان إلى الكاتدرائية وطلبوا من بيكيت أن يذعن لأوامر الملك فرفض وقال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة وحذرهم من اللعنة التى ستحل عليهم إذا هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء فقتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ وهو يؤدى صلاة المساء .

وقد اتخذ اليوت هذه الأحداث ليقيم بناء مسرحيا دراميا من فصلين الأول يبدأ بالجوقة تنشد بما يوحى بوقوع المأساة ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصرا ويبدأ تعرضه للإغواء ممثلا فى الشياطين الأربعة الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التى كان يحياها فى البلاط والثانى يمثل القوة والثالث يمثل المنفعة المباشرة أما الرابع فهو يمثل الرغبة فى الاستشهاد والبحث عن الخلود أما الموعظة الدينية التى أعقبت الفصل الأول فهى تتحدث عن المغزى المسيحى وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه فى آن واحد وتستعرض شهداء الكاتدرائية وتومئ إلى أن شهيدا آخر ربما يأتى فى الطريق .

أما الفصل الثاني فيتم فيه اغتيال بيكيت بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ويصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتربرى (١)

الاستقبال والتأثير :

يعد صلاح عبد الصبور أكثر الشعراء العرب المعاصرين تأثرا بالشاعر الإنجليزى ت.س: إليوت ومن المؤكد أنه قرأ كل نتاج إليوت وفهمه جيدا وأعجب به إعجابا شديدا ظهرت بصماته واضحه فى كثير من شعره بشكل مباشر وغير مباشر وترجم له أيضا أعمالا كثيره من بينها جريمة قتل فى الكاتدرائية ونشر دراسات عن بعض أعماله الشعرية والمسرحية .

وهكذا نستطيع أن نقول أن مسرحية إليوت قد استقبلت من جانب صلاح عبد الصبور استقبالا كاملا وفى إطار كامل من أعمال مؤلفها الأخرى.

وقد أفرز هذا الاستقبال تأثيرا فى وجد ان صلاح عبد الصبور فى صورة عربية الأصل هى مأساة الحلاج ..

وهذه المسرحيه تدور حول الحسين بن منصور الحلاج الذى ولد فى منتصف القرن الثالث الهجرى (٨٥٨م) بفارس وعاش فترة فى دير ثم ذهب إلى مكة ثم عاش فى بغداد حتى تم صلبه سنه ٣٠٩ هـ (٩٢٢م) بتهمه الزندقة ..

---

(١) أ.د. عبد الحميد إبراهيم - جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور فصول المجلد ٣ العدد ٤ ص ١٩٤

والواقع أن سيرة الحلاج قد تبرز نهايته المأساوية فإنه على ما يبدو لم يكن سوى الشخصية وكان به اضطراب على نحو ما تحول بالتدريج إلى ضروب من الشذوذ والشطط .

وفي كتاب "أخبار الحلاج" ما يؤيد هذه النظرة وفي العبارات التالية المقتطعة من الكتاب الدليل على ذلك .

(ثم زعق ثلاث زعقات وسقط وسال الدم من حلقه)

(ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء كلما بكوا عاد ضاحكًا وكان يقهقه ثم أخذ في الصياح صيحات متواليات مزعجات) ص ٥٤ .

وتظهره الأخبار في صورة من يسعى للموت والاستشهاد لا من أجل قضية أو مبدأ بل ربما من أجل تسلية العامة واستدرار عطفهم .

(وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني وقد صلبت وقتلت وأحرقت وذلك أسعد يوم في أيام عمري جميعه) ص ١٥ .

(حضرت الحلاج يوم قتله فأتى به مسلسلا مقيدًا وهو يتبختر في قيده وهو يضحك) ص ٣٤ .

أما زندقته كانت في صورة شطحات غامضة أقرب إلى الهلوسة وحين كان الناس يسألونه عن مغزى ما يقول كان ينهرهم ويستعلي على عقولهم وكان يستثير العلماء والفقهاء بأقواله تلك ومنها :

جنونى لك تقديس   وظنى فيك تهويس

ياولدى ستر الله عنك ظاهر الشريعة وكشف لك حقيقة الكفر

فإن ظاهر الشريعة كفر خفى وحقيقة الكفر معرفة جلية .. وإياك والتوحيد ..

ثم أحمرت وجنتاه وقال : أقول لك مجملا ؟ قلت :

بلى : قال : من زعم أنه يوحّد الله فقد أشرك.

كفرت بدين الله والكفر واجب   لدى وعند المسلمين قبيح

وهكذا لم يكن غريبا أن تنتهى حياته بالقتل . (١)

وحين كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته لم يعرض الحلاج بهذه الصورة السلبية الناقصة التى كان عليها وإنما بشكل آخر مختلف لا يبرره إلا تأثره بمسرحية إليوت فقد جعله يخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم وجعل يفسر الصوفية تفسيرا إيجابيا يقترب إلى الفكر الإسلامى الذى يعنى بأن تحقق فينا أسماء الله الحسنى مثل قوله :

الله قوى يا أبناء الله   كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله   كونوا مثله

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٧

وقد قسم عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين الفصل الأول بعنوان :
(الكلمة) والثاني بعنوان (الموت) وينتهي الفصل الأول بموعظة
الحلاج [illegible] الجوانب الإيجابية في دعوته وأهم ما فيها
انحيازه للناس ضد السلطة والحكام وقد ظهرت الموعظة في أسلوب
أقرب إلى [illegible] المواعظ الدينية القديمة الأمر الذي يبدو
شبيها جدا بموعظة [illegible] التي تخللت الفصلين والتي تحدث فيها عن
تفسيره موت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسي .

وفي الفصل الثاني عند عبد الصبور [illegible] ردود الفعل إزاء دعوة
الحلاج ويتعرض للمحاكمة التي تنتهي بالحكم عليه بالموت لزندقته .

وفي تذييل للمسرحية يدافع صلاح عبد الصبور عن الصورة التي جاء
عليها الحلاج فيقول :

والإ[illegible]ارة لدوره الاجتماعي نجدها في المراجع العربية القديمة فالاصطخري
يحكي إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطات وأمراء الأنصار
وملوك العراق والجزيرة وما والاها واستمالهم لماذا لا يحدثنا الاصطخري
ولكن أصداء أخرى تلقى على طبيعة الاستمالة مثل تأكيد الهجوري
في كتابه كشف المحجوب أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة
سنة من موت الحلاج طائفة تسمي نفسها "الحلاجية" [illegible] أ[illegible]
منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعري في رسالة الغفران . أ[illegible] هناك [illegible]

في بغداد ينتظرون خروج الحلاج ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته، وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما فما لاشك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلاعقابا على هذا الفكر الاجتماعي .

والنقطة الجوهرية في هذا الدفاع هي أن الحلاج استمال بعض الناس الذين آمنوا بعودته واعتقدوا برجعته ولكن الواقع أنه في كل عصر يوجد أناس من كل الطبقات يؤمنون بالخرافات والخوارق والخزعبلات وهم بالتأكيد ليسوا مقياسا لما تنطوى عليه عقائدهم من خطأ أو صواب .

وأما من جهة الحكم فإن الحلاج كان كافرا بالدين معلنا شركه ورفضه للتكاليف ومن ثم استحق النهاية التي انتهى إليها فهي ليست سوى تطبيق لما قضت به الشريعة .

ولذلك فإن هذا التحوير في شخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور كان بتأثير مسرحية " إليوت " ولا نقول بالرغم من ذلك أن عبد الصبور قد ألبس الحلاج شخصية توماس بيكيت فهناك اختلاف في كثير من الأمور بينهما وهذه هي طبيعة التأثير الذي يعتمد على وجود عناصر تشابه وعناصر اختلاف ومن أهم نواحي الاختلاف النهاية

فمسرحيه إليوت انتهت نهاية تفاؤلية نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بُلغت للآخرين بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة فبعد أن استجابت العامه لإغراء القضاة وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله خرجوا في خطى متباطئه ذليلة وكأنهم اقترفوا جرما ولم يقيموا عدلا . (١)

أما مواضع التشابه بين المسرحيتين فهي كثيرة لعل أهمها مايلي:

أولا - الرغبه في الاستشهاد :

وهي من المحاور الأساسية في المسرحيتين فعند إليوت نجد أن الرغبة في الاستشهاد تعتمل بشدة في نفس بيكيت معظم النقاد يتفقون على أن الفكرة العامة للمسرحية هي فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم وفي الموقف الأخير من المسرحية يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت في الموت وأن هذه الرغبة قد أبداها عندما كان في فرنسا إذ قال إنه يريد العودة إلى انجلترا لكي يُقتل واتخذ في سبيل ذلك كل وسائل الإثارة - وقد أتيحت له فرص كثيرة للنجاة فلم يهتم بها .

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٩

فهذا الجانب من شخصية بيكيت التي تشبع بها عبد الصبور هو الذي جذبه نحو الحلاج إذ رأى فيه ملامح مشابهة ولذلك فقد كانت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم اليوت منها إلى حقيقتها التاريخية.

وقد أسلفنا ذكر عدد من النصوص التي تبين تطرفه في رغبته في الاستشهاد بل وسعادته بذلك ودعوته الناس لكي يقتلوه فهذا واجبهم من ذلك قول مقدم مجموعة الصوفية متحدثا عن الحلاج.

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأعضائي

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السماء

وكان يقول :

كان من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمن

إنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكره

كان يقول إن من يقتلني سيدخل الجنــــان

لأنه بسيفه أتم الدورة (١)

وهكذا تصل الرغبــة في الاستشهاد إلى ذروتها عند الحلاج .

ثانيا ـ تمثل شخصية المسيح :

أكد الناقــد كارول هـ سميث هيكل بناء مسرحيــة إليوت امتداد وتطوير لأفكار مسرحية قديمة تدور حول الشــعائر الدينيــة وتتخذ من صليب المسيح بعثه موضوعا لهنا ويبدوا هذا واضحا من التناظر الشديد بين شخصيتــــى الشــهيد والمسيح،ويظهر هذا من موعظــة بيكيت التى تتخلل الفصليـــــن والتى يقارن فيها بين نفســـه وبين شخصية المسيح ..

حيث يقـــول :

إننا في ذكــرى ميــــلاد المسيح وآلامـــه نحس بالابتهاج والأسى معــا وكذلك بصورة مصــغرة نحس بالشعور نفســه الذى يختلط فيــه الأســــــى بالبهجـــة عند موت الشهداء نحن نأسى من أجل الخطيئــة التى جعلتهــم يستشهدون ونحن نبتهج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السمـــاء تمجيــدًا للإلــه وخلاصا للإنسان ..

ونلحظ الروح المسيحى نفســه في قول الحلاج :

المرجع السابق صـ ٢٠٠

إلىّ إلىّ ياغرباء .. يافقراء .. يامرضى

كسيرى القلب والأعضاء .. قد أنزلت مائدتى

إلى إلىّ ..

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

ثم تظهر هذه الروح بشكل مباشر فى الحوار التالى بين الحلاج فى سجنه

وسجين آخر .

الحلاج : إنى مطلع أن أحيى الموتى .

الثانى : ساخرا أمسيح ثان أنت .

الحلاج : لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء .

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى (١)

كما أننا فى محاكمة الحلاج نلاحظ أن القاضى ابن سريج يحاول إشارة

الجماهير التى يسهل خداعها ويقول صلاح عبد الصبور على لسان العامة :

قالوا : صيحوا : زنديق كافر

صحنا : زنديق كافر

قالوا : صيحوا : فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا .

: فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا .

(١) المرجع السابق ص٤ .

ويذكر الدكتور / خليل سمعان في مقدمة الترجمة الإنجليزية لمسرحية صلاح عبد الصبور والتي جعل عنوانها : جريمة قتل في بغداد يذكر أن منظر الجماهير وهي تصيح بالحلاج : فليقتل .. الخ إنما يذكّر القارئ بما جاء في إنجيل متى وإنجيل مرقس حينما صاح الحشد في مواجهة المسيح : اصلبوه ، اصلبوه ..

وهذا كله ليس من وحي التاريخ المعروف للحلاج بقدر ما هو استيحاء لمسرحية ت. س. إليوت.

ثالثا – الموقف الفاوستي : (١)

قدمنا أن شخصية توماس بيكيت في مسرحية إليوت تعرضت لإغواء شياطين أربعة : الأول – يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط والثاني يمثل القسوة والثالث يمثل المنفعة والرابع يمثل الرغبة في الاستشهاد والتطلع إلى الخلود وقد تغلب بيكيت على الشياطين الثلاثة أما الرابع فلم يتبين موقف بيكيت إزاءه ..

هذا الشيطان قال لبيكيت : أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة وذكر النقد في تفسير هذه العبارة أن الشيطان يريد أن يبين لتوماس بيكيت أن الفعل النزيه شيء مستحيل وأنه فوق طاقة البشر حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية.

---

(١) نسبة إلى فاوست وهي شخصية لها أصول في الميثولوجيا الأوربية وتدور حول تعطش الإنسان للمعرفة والحرية حتى ولو تحالف في سبيل تحقيق هذه مع الشيطان.

ويقول لـه أيضا : أنا لا أستطيع أن أقدم ماترغب فيه، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه أو يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل مافيها من قبح ثم يتطهر أى أنه يضعه أمام وحشية رغباته بصورة عارية فهو هنالك يتحدث بلغة فاوستيه واضحة ويستخدم الإغراء لكى يحفز فى الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة إنه هو نفسه شيطان فاوست الذى يغوى الإنسان ويشككه فى العدالة الإلهية يدفعه مباشرة أمام اللاجدوى.

وكذلك نجد صلاح عبد الصبور يبتعد بالحلاج عن واقعه التاريخى ويقترب به من الجانب الفاوستى العبثى الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين يقول على لسان الحلاج كما لو كان يشخص الموقف الفاوستى.

نهشت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد

فيتبعها ثم يحتال حتى ينال [illegible] إليها فيركض

ينقض.

فلم [illegible] قلبى بل زادنى حيرة واجفة

بكيت لها وارتجفت.

وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل.

كحبة رمل.

ومنكسر تعس ، خائف مرتعد

فعلى افادنى [illegible] المعرفة

وفاوست كان كلما ازداد علما شعر أنه لم يحصل سوى قطرة من بحر عميق الأغوار وأن عليه أن يواصل البحث ليقترب من الحقائق. (١)

ومثلما فعل إليوت في تقديم الحل إزاء مايحاوله الشيطان وهو تفسيره للقدرية المسيحيه يصيح بيكيت في نهاية الفصل الأول الآن أصبحت الطريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما إن الإغواء لن يعود مرة أخرى بهذه الطريقة لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعا.

فإن صلاح عبد الصبور يفعل شيئا شبيها بذلك إذ ينهى المرحلة الثانية عند الحلاج باليقين الذى يقول فيها:

كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق السحاب السخى

كذلك كان لقائى بشيخى.

أبى العاص عمرو بن أحمد قد سترته رحمة.

يجمعنا الحب كنت أحب السؤال وكان يحب النوال

ويعطى فيبتل صخر الفؤاد.

ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين.

... ...

---

(١) كمال رضوان - فكرة فاوست - فصول المجلد الثالث العدد الرابع ص ٢٣١

التأثير :

لا شك فى أن صلاح عبد الصبور قد تأثر بمسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية وقد شاعت روح مسرحية إليوت تماما فى نص عبد الصبور ومن الطريف انه هو نفسه حاول أن ينفى تأثره باليوت فى هذه المسرحية وذلك فى كتابه حياتى فى الشعر ولكن الفنان ليس هو من يستشار بشأن عمله كما قال الناقد الإنجليزى ستانلى هايمن وكما قال د . هـ . لورنس ....

(لا تصدق الفنان - صدق الحكايه)

فمن الجلى الواضح أن الجو الذى يشيع فى المسرحيتين وهو من أقوى شواهد التأثير متماثل وهو الروح الدينية المرتبطة بفكرة الاستشهاد من أجل الغاية التى يؤمن بها الإنسان وكذلك موقف المجتمع من البطل وإدانته ادعواء بل والحكم عليه بالموت . هذا فضلا عن الجانب الشكلى فى تقسيم النص المسرحى إلى فصلين يتخللهما نشيد دينى .

وإذا تأكد لنا أن صلاح عبد الصبور يعد أكثر الأدباء العرب تأثرا بإليوت فإننا نجد أمامنا مثلا كاملا للتأثير طبقا للقواعد التى تصدرت هذه الدراسة .

.. ..

مراجع البحث

- مصطلح الأدب المقارن - رينيه ويلك - ترجمة د. محمد عصفور .
- فن الأدب - توفيق الحكيم .
- فلسفة تاريخ الفن ارنولد هاورز - ترجمة عبده جرجس .
- الأدب المقارن - د. محمد غنيمي هلال .
- الأدب المقارن - د. حسن جاد .
- الأدب المقارن - د. محمد عبد المنعم خفاجي .
- الأدب المقارن - د. طه ندا .
- دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات .
- معالم النقد الأدبي - د. عبد الرحمن عثمان .
- اتجاهات نقد الشعر في مصر - د. عبد الواحد علام .
- كليلة ودمنة .
- تراث الإسلام - توماس ارنولد .
- بديع الزمان الهمذاني - رائد القصة العربية - د. مصطفى الشكعة .
- صبح الأعشى والمقامة - د. شوقي ضيف .
- مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب .
- ألف ليلة وليلة - رشدي صالح .
- المسرح العربي إلى أين - د. سليمان قطايه .
- مقدمة مقامات الهمزاني - فاروق سعد .
- الأدب المقارن - د. ابراهيم عبد الرحمن .

الفهرســت

تابع الفهرست